

**Der Einfluss der 1970er Jahre auf das Instrument E-Bass -
Eine Untersuchung über Spieltechniken, technische Innovationen und die
musikalische Rolle des E-Bassisten**

Phileas Hohlweck

*Nehmen Sie den Bass heraus, dann entsteht
eine reinste babylonische Sprachverwirrung,
Sodom, in dem niemand mehr weiß,
warum er überhaupt Musik macht.*

-Patrick Süskind-

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Entstehungsgeschichte des E-Basses.....	2
2.1. Die Entwicklung des E-Basses.....	3
3. Technische Innovationen der 1970er und deren Einfluss auf den E-Bass.....	5
3.1. Von Flatwound- zu Roundwound-Saiten.....	5
3.2. Fünf- und sechssaitige E-Bässe.....	7
3.3. Neue Verstärkertechnologie.....	8
3.4. Die Aktivelektronik.....	9
3.5. Weiterentwicklungen der Wiedergabemedien.....	10
4. Aufkommen neuer Spieltechniken.....	12
5. Die ersten Virtuosen des E-Basses.....	15
5.1. Jack Bruce.....	15
5.2. Jaco Pastorius.....	19
5.3. Stanley Clarke.....	23
6. Zeitlicher Kontext.....	25
6.1. Die 1950er/60er Jahre.....	25
6.1.1. Paul McCartney.....	29
6.1.2. John Entwistle.....	32
6.2. R&B und Soul.....	35
7. Die Rolle des E-Bassisten in den 1970er Jahren.....	38
7.1. Rock.....	39
7.2. Fusion.....	43
7.3. Funk.....	46
8. Fazit.....	49
9. Literaturverzeichnis.....	51
10. Internetquellen.....	53
11. Abbildungsverzeichnis.....	54
12. Anhang.....	55
12.1. Notenbeispiele zum Kapitel R&B und Soul.....	55

Einleitung

Diese Abhandlung soll sich mit der Entwicklung der Rolle des E-Bassisten und den Weiterentwicklungen an diesem Instrument selbst sowie der Fortentwicklung der Spieltechniken in den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts beschäftigen. Wie wichtig die Rolle des E-Basses in der populären Musik ist, verdeutlicht beispielsweise die Musik des Plattenlabels Motown oder die treibende Funk- und Discomusik der 1970er Jahre. Heute gehört der E-Bass zu der Standardbesetzung einer jeden Rock- und Popband und bildet zusammen mit dem Schlagzeug die Rhythmusgruppe innerhalb der Band. In diesem Zusammenhang ist das Instrument E-Bass nicht mehr weg zu denken. Im Jazz fand der E-Bass ebenfalls in den 1970er Jahre Einzug und wird seitdem als ein dem Kontrabass ebenbürtiges Instrument angesehen. Sogar in der zeitgenössischen, ernsten Musik wird der E-Bass gelegentlich eingesetzt, beispielsweise von den Komponisten Benedict Mason oder Rainer Bischof. Ziel dieser Arbeit ist es, herauszufinden, welchen Einfluss die in den 1970er gegenwärtigen und neu aufkommenden Musikstile auf die Rolle des E-Bassisten hatten, und inwiefern sich gar Spielstile oder Spieltechniken durch diese neu aufkommenden Musikstile der 1970er Jahre gewandelt haben oder neu entwickeln konnten. Hierzu sollen insbesondere die Stile Rock, Funk und Fusion miteinander verglichen werden, um einen Überblick über die verschiedenen musikalischen Funktionen und den damit verbundenen Rollen des E-Bassisten zu erhalten.

Des Weiteren soll der Frage nachgegangen werden, in welcher Art und Weise sich der E-Bass als eigenständiges Instrument innerhalb der 1970er Jahre konstituieren konnte und welche Bedingungen dazu führten, dass sich innerhalb dieser Dekade die ersten E-Bass-Virtuoson etablieren konnten. Wer waren diese virtuosen Bassisten und welchen Einfluss haben und hatten sie auf andere zeitgenössische und auf heutige Musiker? In diesem Zusammenhang soll auch geklärt werden, welche Maßnahmen zu einer Positionierung des E-Basses als solierendes Element in der Musik der 1970er führten und wie sich der Wandel vom grundtonorientierten Stil zu dem als Soloinstrument etabliertem und verwendeten E-Bass vollzog. Welche Voraussetzungen mussten erfüllt werden, dass sich der E-Bassist in eben jene Richtung entwickeln konnte und wie kam es zu den ersten virtuoserer Stücken, welche das Musikinstrument E-Bass besonders in den Vordergrund stellten? Darüber hinaus soll auf die technischen Weiterentwicklungen des Musikinstrumentes und der dazugehörigen Verstärkertechnologie der 1970er Jahre eingegangen werden. Welchen Einfluss auf den Klang hatten eben jene Innovationen und inwiefern veränderten diese den Sound des Instrumentes. In diesem Zusammenhang soll auch geklärt werden, ob diese klanglichen Veränderungen zu Änderungen der Spieltechniken führten und inwiefern sich dies dann auf die Rolle des E-Bassisten auswirkte.

Entstehungsgeschichte des E-Basses

Über die tatsächliche Geburtsstunde des E-Basses streiten sich die Experten, jedoch herrscht die Übereinkunft, dass Leo Fender die ersten serienmäßig gebauten E-Bass-Modelle erfunden und mit kommerziellem Erfolg hergestellt hat¹.

Als Vorgänger des E-Basses werden im Allgemeinen zwei verschiedene Instrumentengruppen angesehen, zum einen die Gruppe der Streichinstrumente, welche im Falle des E-Basses durch den Kontrabass vertreten werden, zum anderen die Gruppe der Zupfinstrumente, welche durch die Gitarre beziehungsweise deren modernem Nachfolger, der E-Gitarre, vertreten werden. Der E-Bass vereint Elemente der verschiedenen Instrumententypen in sich. Vergewahrtigt man sich den Kontrabass als Vorgänger, so fällt auf, dass sowohl der Kontrabass als auch der E-Bass die gleiche Stimmung und Saitenanzahl aufweisen, sich jedoch in ihrer Mensur unterscheiden. Die gebräuchliche Mensur eines Kontrabasses beträgt zwischen 104 bis 106 cm, die eines E-Basses nur 34 Zoll ($\approx 86,34$ cm). Im Gegensatz zu den bundlosen Kontrabässen sind E-Bässe bis auf wenige Ausnahmen bundiert, was ein eigenständiges Intonieren des Bassisten erspart.

Bei der E-Gitarre lässt sich die Herkunft des E-Basses schon mit dem bloßen Auge erkennen. Eine Ähnlichkeit in Bezug sowohl auf den Korpus als auch den Hals lässt sich nicht leugnen. Es ist klar erkennbar, dass die beiden Instrumente ähnlich designet sind und sich zuweilen in ihrer Formgebung auf die gleichen Vorstellungen von Ästhetik und Linienführung stützen. Das wohl wichtigste Element, welches E-Gitarre und E-Bass gemein haben, ist neben der Form die Klangerzeugung über einen elektromagnetischen Tonabnehmer, welcher die erzeugten Saitenschwingungen in ein elektrisches Signal umwandelt. Das erzeugte Signal wird dann durch einen Verstärker geleitet und erst dann durch Lautsprecher hörbar gemacht. Durch dieses Prinzip wurde der E-Bass, beziehungsweise die E-Gitarre, deutlich lauter und konnte sich im Kontext einer Bandbesetzung besser durchsetzen. Nun stellt sich die Frage, wie und warum es überhaupt zu der Entwicklung und Erfindung des E-Basses im Jahr 1951 kam. Diese Frage wird im weiterem Verlauf beantwortet.

¹ Vgl. Bacon, Moorhouse, 2008, S. 9-13

Die Entwicklung des E-Basses

Leo Fender gilt als der Erfinder der elektrischen Bassgitarre, jedoch war Fender nicht der Erste, der Basstöne elektrisch verstärkt hat. Vor ihm gab es eine Reihe von Menschen, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, die tiefen Töne mittels elektronischer Technik zu verstärken. Zum Beispiel entwickelte Lloyd Loar, der als Gitarrenbauer bei Gibson arbeitete, in den 30er Jahren des vergangenen Jahrhunderts einen elektrisch verstärkten Kontrabass-Prototypen, der im Prinzip den heutigen Electric-Upright Instrumenten entspricht. Auch Rickenbacker veröffentlichte ca. 1930 einen elektrischen Bass mit einem Hufeisentonabnehmer, wie er auch in den ersten E-Gitarren verwendet wurde. Everett Hull, der Gründer von Ampeg, experimentierte mit elektrisch verstärkten Kontrabässen, indem er das Signal des Stimmstockes innerhalb des Korpus abnahm. All diese Versuche hielten jedoch immer noch am Prinzip des elektrisch verstärkten Kontrabasses fest. Der Prototyp Lloyds sowie Rickenbackers Bass besaßen die gleiche Mensur wie ein Kontrabass und waren ebenfalls nicht bundiert. Auch die Spielposition war an die des akustischen Kontrabasses angelehnt und hatte noch nicht viel mit der eines heutigen E-Basses gemein. Auch schon vor Leo Fender gab es Bassinstrumente, welche die Gitarrenbauweise als Vorbild hatte, beispielsweise das „*Guitarron*“, ein Instrument der mexikanischen Folklore oder das bundierte „*Bajo sexto*“, das ebenfalls in Südamerika Verwendung findet. In den 1930er Jahren stellte Gibson sogar Bassbanjos mit riesigem Korpus her.² Diese akustischen Instrumente wurden noch nicht elektrisch verstärkt. Der erste elektrisch verstärkte Bass, der unserer heutigen Vorstellung eines E-Basses entspricht, wurde von Paul Tutmarc entwickelt und von der Firma „Audiovox Manufacturing & Co“ ab 1935 hergestellt. Es handelt sich um das Modell: „Audiovox #736 Electric Bass Fiddle“. Tutmarc war selbst Sänger und Hawaii-Gitarrenspieler. Er experimentierte schon Anfang der 1930er Jahre mit elektrisch verstärkten Musikinstrumenten, indem er sie mittels einer Telefonsprechkapsel abnahm und das Signal auf selbst gebauten Verstärkern übertrug. Tutmarc entwickelte dann schließlich einen ersten „richtigen“ E-Bass mit horizontaler Spielweise. Die „Audiovox #736 Electric Bass Fiddle“ hatte einen Tonabnehmer und nur einen einzigen Regler, der die Lautstärke beeinflusste. Der Korpus bestand aus Walnussholz und trug ein dunkles Pickguard. Ein "cutaway" ermöglichte es, die hohen Lagen zu erreichen.³

Die Audiovox #736 Electric Bass Fiddle geriet aber schnell wieder in Vergessenheit, da dieses Instrument nur in kleiner Stückzahl produziert wurde und anscheinend nicht genügend Abnehmer finden konnte. Der kommerzielle Erfolg blieb aus und die Firma „Audiovox Manufacturing & Co“ wurde 1950 geschlossen. Vielleicht war dieses Instrument seiner Zeit aber auch zu weit voraus und

² Gruhn, Carter, 1994, S. 133-135

³ Roberts Jim, 2001, S. 28

die damalige Musikwelt konnte noch nicht begreifen, welches Potential in solch einem E-Bass lag. Bald nach Einführung der „Telecaster“ Gitarre veröffentlichte Leo Fender eine neue revolutionäre Idee, die den Sound der populären Musik nachhaltig ändern sollte: den Precision-Bass, der erstmals 1951 zu erwerben war.

Leo Fender kreuzte gewissermaßen E-Gitarre und Kontrabass zu einem Instrument, das gegenüber dem Kontrabass entscheidende Vorteile hatte: Der „Precision-Bass“ war durch die Verstärkung viel lauter als ein Kontrabass und konnte sich somit besser durchsetzen. Dies machte sich vor allem bei Studioaufnahmen bemerkbar. Die Bassspuren hatten von nun an ein deutlich besseres Klangbild und waren im Gesamtsound besser zu orten. Ein anderer Vorteil war die einfachere Bespielbarkeit durch die Anlehnung an die Konstruktion und das Design der Solidbody-Gitarre. Der E-Bass war dadurch wesentlich handlicher als ein Kontrabass und ließ sich nicht zuletzt durch das bundierte Griffbrett wie eine Gitarre bespielen. Das eigenständige Intonieren des Bassisten entfiel ebenfalls. Leo Fender nannte den Kontrabass aufgrund seiner Größe und Sperrigkeit auch gerne „Hundehütte“⁴, um die Vorzüge seines neuen, praktischeren Precision Basses herauszustellen. Haltung und Spieltechnik konnten einfach von der E-Gitarre oder der Akustik-Gitarre auf das neue Instrument E-Bass übertragen werden. Dies ermöglichte nun auch Gitarristen, die Rolle des Bassisten zu übernehmen, um somit mehr bezahlte Auftritte zu bestreiten. Der Begriff „Precision-Bass“ oder „Fender-Bass“ wurde lange Zeit als Synonym für den E-Bass benutzt. Betrachtet man zum Beispiel alte Plattencover, kann man gelegentlich feststellen, dass hinter dem Namen des Bassisten nicht einfach nur „electric bass guitar“ sondern „Fender Bass“ angegeben wird. Dies verdeutlicht die Vormachtstellung, welche die Firma Fender im Marktsegment der E-Bässe lange Zeit inne hatte:

*"In den 50er und 60er Jahren war Fender unbestreitbar der führende Hersteller von Bassgitarren"*⁵

Anfang der 1950er Jahre verkaufte sich der Precision-Bass allerdings nur schleppend, dies änderte sich aber im Laufe des Jahrzehnts. Besonders die Verwendung im Rock'n'Roll konnte den E-Bass als neues Instrument in der populären Musik etablieren.

4 Roberts Jim, 2001, S. 28

5 Bacon Tony, 1991, S. 166

Technische Innovationen der 1970er und deren Einfluss auf den E-Bass

Wie schon Eingangs beschrieben ist der E-Bass im musikhistorischen Sinne ein noch relativ junges Instrument. Wenn man bedenkt, dass der erste serienmäßig produzierte E-Bass die Werkstatt von Fender erst 1951 verließ, so deckte die Instrumentenhistorie des E-Basses in den 1970ern gerade einmal etwas mehr als zwei Dekaden ab. Jedoch bildeten die 1970er Jahre eine bedeutungsvolle Periode in der Entwicklung des Instrumentes. In diesem Jahrzehnt gab es einige wichtige Neuerungen, die sich besonders auf den Klang aber auch den Tonumfang des Instrumentes auswirkten, nämlich die Entwicklung von fünf- und sechssaitigen E-Bässen und den Einbau von Aktivelektroniken in die Instrumente.

Von Flatwound- zu Roundwound-Saiten

Vergleicht man Aufnahmen aus den 1970ern mit Aufnahmen aus den 1950ern und 1960ern so wird man feststellen, dass neben der Spieltechnik auch das allgemeine Klangbild des E-Bass einen erheblichen Wandel erfahren hat. Stellt man beispielsweise den Klang einer Motown Basslinie mit dem einer Basslinie aus dem weiten Feld der Rockmusik aus den 1970ern gegenüber, wird man einen großen Unterschied bezüglich des Anteils der Höhen im Klang des E-Basses feststellen. Zwar liegen diesen beiden Stilistiken unterschiedliche Klangideale zu Grunde, jedoch verweist dieser Vergleich auf eine Entwicklung, die einen besonderen Einfluss auf die auditive Wahrnehmbarkeit des E-Basses innerhalb des Mixes hat. So wurden Anfang der 1960er Jahre nur sogenannte *Flatwound-Strings* hergestellt und demzufolge auch ausschließlich verwendet. Bei dieser Saitenart wird der Saitenkern mit einem flachen Metallband umspinnen, was eine glatte Saitenoberfläche zur Folge hat. Dadurch werden zwar Greifgeräusche beim Bespielen in gewissem Maße eliminiert, andererseits bewirkt es jedoch auch, dass der Höhenanteil dieser Saitenart nur wenig ausgeprägt ist und die Saiten dumpf klingen. Erst ab 1963 wurde von der englischen Firma „*Rotosound*“ auch die wesentlich höhenreicheren *Roundwound-Strings* hergestellt.⁶ Um den Kern dieser neuartigen Saiten ist ein runder Draht gewickelt. Hierbei entsteht eine wesentlich rauere Saitenoberfläche, die einem insgesamt ausgeprägterem Höhenanteil entgegen kommt. Einer der ersten prominenten Vertreter von Roundwound-Strings war der Brite John Entwistle von „*The Who*“. Dieser war schon seit Anfang der 1960er Jahre auf der Suche nach einem höhenreicherem Bassound. Jim Roberts schreibt darüber:

⁶ Vgl. Roberts Jim, 2001, S. 88-91

„Although a brand new set [of flatwound-strings] had worked well enough on „My Generation,“ they simply weren't intended to produce the kind of razor-edged, trebly tone Entwistle wanted.“⁷

Entwistle schaffte es gerade durch seinen höhenreichen Sound andere E-Bassisten zu beeinflussen, unter anderem gibt Chris Squire von der Gruppe „Yes“ an, soundtechnisch von ihm beeinflusst zu sein:

„his [John Entwistles] massive cutting sound and integral parts were inspirational...“⁸

Die Verwendung von Roundwound-Strings ist besonders gut bei dem 1972 erschienenen Stück „Roundabout“ der Gruppe „Yes“ zu hören. Jim Roberts äußerte sich zum Einfluss des Sounds von Squire:

„When the Yes song “Roundabout“ became a hit in 1972, Squire's bright “springlike“ Sound reached millions of listeners and transfixed countless young bassists“⁹

Heutzutage werden fast ausschließlich Roundwound-Strings für E-Bässe verwendet, da diese sich seit den 1960er und frühen 1970er Jahren dank ihres höhenreicheren Klanges durchgesetzt haben. Die in den 1970ern weit verbreitete Slap&Popp-Technik wäre ohne die Roundwound-Strings nur schwer vorstellbar gewesen, da gerade diese erst den gewollten harten, metallenen und damit perkussiven Klang erzeugten. Flatwound-Strings dagegen würden bei dieser Spieltechnik nur durch ein müdes „Plopp“ auf sich aufmerksam machen. Mittlerweile gehören *Roundwoundstrings* zur Werksbesaitung von so gut wie allen E-Bassherstellern und werden in fast allen Spielarten der populären Musik verwendet. Jedoch haben die Flatwound-Strings ihre Bedeutung nicht völlig verloren. Dieser Saitentyp wird beispielsweise für stark bassbetonte Musikstile wie Reggae oder Soul immer noch geschätzt und eingesetzt. Die Erfindung der Roundwound-Strings ist ein interessantes Beispiel für einen Wandel der auditiven Gestalt eines Musikinstrumentes, welcher ausschließlich oder zum Teil durch technische Neuerungen hervorgerufen wird.

7 Roberts Jim, 2001, S. 88

8 Roberts Jim, 2001, S. 91

9 Ebd.

Fünf- und sechssaitige E-Bässe

Der fünf- sowie der sechsseitige E-Bass wurde von Musikern in Zusammenarbeit mit Instrumentenbauern entwickelt, um das Tonspektrum nach oben und unten zu erweitern. Wahrscheinlich suchten E-Bassisten in den 70ern nach Ausdrucksmitteln, die der von Fender entwickelte viersaitige E-Bass nicht bieten konnte. Im Falle von Anthony Jackson zum Beispiel, der laut Tony Bacon 1974 den ersten sechssaitigen E-Bass hat konstruieren und bauen lassen, war es der Wunsch, das Tonspektrum in die Tiefe, durch eine zusätzliche H-Saite, sowie in die Höhe, durch die zusätzliche C-Saite zu erweitern, um damit besser mit den Tasteninstrumenten mithalten zu können. Laut Jacksons Aussage war es ihm ein besonderes Anliegen die Möglichkeit zu haben, tiefer spielen zu können, als es der E-Bass mit seiner Stimmung E-A-D-G erlaubte: „*There were many instances where I just wanted to go lower down [...] I would detune my Fender bass to get the lower notes when I wanted them, but it was always awkward to do that [...] There had to be an easier way to do that.*“¹⁰

Mag man der Literatur Glauben schenken, so hat Jimmy Johnson den ersten fünfsaitigen E-Bass mit zusätzlicher tiefer H-Saite bei dem amerikanischen Instrumentenbauteam Alembic in Auftrag gegeben. Johnson, Sohn eines Orchesterkontrabassisten, arbeitete zu Beginn der 1970er als Session-beziehungsweise Studiomusiker wusste durch die berufliche Tätigkeit seines Vaters über die Existenz von fünfsaitigen Kontrabässen und hatte es sich zum Ziel gesetzt, dieses Prinzip auch auf den E-Bass zu übertragen. Wie kann nun aber dieses Bestreben der E-Bassisten nach einer Erweiterung des Tonumfanges in den 1970er Jahren interpretiert werden und was sagt dies nun über die Rolle des E-Bassisten aus ? Durch die zusätzliche C-Saite, also die Erweiterung des Tonumfanges in die Höhe wird es dem Bassisten erleichtert, auch in höheren Lagen zu spielen, um somit ein weiteres Frequenzspektrum zu erreichen. Da höhere Frequenzen von dem menschlichem Gehör besser wahrgenommen werden als tiefe, rückt der E-Bass aus Sicht des Zuhörers mehr in den Mittelpunkt des musikalisch wahrnehmbaren Geschehens und kann sich deswegen auch besser gegen die anderen Musikinstrumente durchsetzen¹¹, wird dadurch also präsenter. Die Tonerweiterung nach unten ist dem Bestreben geschuldet, mehr Töne innerhalb einer Lage zur Verfügung zu haben und in bestimmten musikalischen Situationen einfach noch tiefer als auf dem normalen viersaitigen E-Bass möglich, begleiten zu können.

¹⁰ Bacon Tony, 2008, S. 78

¹¹ Vgl. Helga de la Motte Haber (Hrsg) Kapitel: Jobst P. Fricke, Psychoakustik des Zuhörens, 2005, S. 109

Neue Verstärkertechnologie

Neben den Weiterentwicklungen an dem Instrument kam es 1969 zu einer wichtigen technischen Neuerung bezüglich der Verstärkung von E-Bässen in Form des „*Ampeg SVT 300*“ Verstärkers. „SVT“ steht hierbei für Super Vacuum Tube und verweist auf die damals noch übliche Röhrenbauweise von Instrumentenverstärkern. Dieser Verstärker verfügte über 300 Watt Leistung und stellte damit alle Konkurrenzprodukte in den Schatten. Bedenkt man, dass die Verstärker der Konkurrenz gerade einmal eine Leistung von weniger als 100 Watt aufwiesen. Der 1951 auf dem Markt eingeführte Fender Bassman hatte eine Leistung von gerade einmal 50 Watt und die Firma Marshall hatte nicht einmal einen Verstärker für E-Bässe, sondern nur für E-Gitarren in ihrem Programm. Die passende Lautsprecherboxen wurden mit acht zehnzölligen Lautsprechern versehen, um der Leistung gerecht zu werden. Laut Hersteller sollte der SVT300 zwei dieser Boxen ansteuern, also insgesamt 16 Lautsprecher betreiben. Man stelle sich den enormen Schalldruck vor.¹² Mit diesem Verstärker in Kombination mit den Boxen konnten ohrenbetäubende Lautstärken erreicht werden, sodass Warnhinweise mit folgender Inschrift an die Gehäuse der Verstärkers angebracht wurden:

*„This amp is capable of delivering sound pressure levels that may cause permanent hearing damage.“*¹³

Ampeg war der erste Hersteller, der solch ein lautstärkenintensives Angebot für Bassisten bereit hielt und gilt deswegen als Wegbereiter in Sachen E-Bassverstärkung. Zwar gab es zuvor schon andere Hersteller wie zum Beispiel *Fender*, *Acoustic* oder *Kustom*, die ebenfalls Bassverstärker anboten, die Firma Ampeg konnten die anderen Hersteller in ihrer Leistungsfähigkeit nicht übertrumpfen. Gerade der SVT 300 Verstärker konnte sich in den 1970er Jahren etablieren und wird bis heute noch von vielen E-Bassisten, vor allem im Bereich der Rockmusik, verwendet. Der Erfolg des 300 Watt starken Verstärkers in den 70ern des vergangenen Jahrhunderts zeugt nicht nur von dem allgemeinen Verlangen nach immer höheren Lautstärken, sondern auch davon, dass den E-Bassisten in dieser Periode auch im auralen Bereich eine höhere Wertigkeit zukam.

¹² Vgl. Roberts Jim, 2001, S. 95-96

¹³ Vgl. <http://www.ampeg.com/history.html> letzter Zugriff 09.07.2013

Die Aktivelektronik

Eine weitere wichtige Neuerung bezüglich der Klanggestalt von E-Bässen wurde in Form der *aktiven Elektronik* Anfang der 1970er Jahre erreicht. Eine aktive Elektronik ist ein zumeist batteriebetriebener Vorverstärker, der zumeist direkt in das Instrument eingebaut wird. Dieser Vorverstärker erlaubt es, gewisse Frequenzen, in den meisten Fällen die Bässe und Höhen, anzuheben, sodass diese im Gesamtklang des elektrisch verstärkten Instrumentes stärker hervortreten. Die *passive Elektronik* kann im Gegensatz dazu nur Frequenzen absenken. Die erste Aktivelektronik wurde laut Bacon/Moorhouse zwar schon 1963 von der englischen Firma Burns in das Model TR-2 eingebaut, jedoch konnte sich die Aktivelektronik erst in den 1970ern durchsetzen. Verantwortlich hierfür war vor allem die amerikanische Instrumentenmanufaktur „Alembic“, die sich auf die Herstellung und den nachträglichen Einbau von Aktivelektroniken spezialisierte sowie der E-Bassvirtuose Stanley Clarke, dessen Sound maßgeblich auf der Verwendung von Aktivelektroniken beruht. Wickersman, einer der Anteilseigner Alembics, führt die Verwendung von Aktivelektroniken auf die hohe Induktivität der damalig produzierten Tonabnehmer zurück. Bei Verwendung von Kabeln entstehen durch die hohe Induktivität der Tonabnehmer ab einer gewissen Länge Verluste in den Höhen des Tonsignals. Durch die Fähigkeit Höhen, anzuheben, kann eine Aktivelektronik diesen klanglichen Verlusten entgegenwirken und somit ein sehr höhenreicher Sound erreicht werden. Dieser Klang setzt sich im Mix dadurch sehr gut gegen andere Instrumente durch und eignet sich insbesondere für solistische Zwecke.¹⁴ Über Stanley Clarke, einen der ersten prominenten Befürworter der Aktivelektronik äußert sich Paul Westwood:

„Er war einer der ersten, die einen sehr hellen Sound einsetzten, wie ihn fast nur aktive Schaltungen produzieren können; es wurde zu seinem Markenzeichen. Er konnte einen so klaren und deutlichen Sound produzieren, dass seine Soli in ihrer Komplexität und Brillianz fast gitarrenähnlich wurden.“¹⁵

Durch die Aktivelektronik in Verbindung mit Roundwoundstrings konnte dem E-Bass eine neue Klanggestalt gegeben werden, die – mit Verweis auf Stanley Clarke’s künstlerisches Schaffen – die Etablierung des E-Basses als Soloinstrument förderte.

Heutzutage sind Aktivelektroniken in E-Bässen weit verbreitete und es gibt heute – fast 40 Jahre später – so gut wie jedes E-Bass-Modell auch in einer »aktiven Variante«.

¹⁴ Vgl. Bacon, Moorhouse, 2008, S. 60-64

¹⁵ Westwood Paul, 1997, S. 96

Weiterentwicklungen der Wiedergabemedien

Neben der technischen Weiterentwicklung für den Bühneneinsatz muss hier auch auf die Weiterentwicklung des Equipments in Aufnahmestudios sowie der Stereoanlagen für den Heimgebrauch eingegangen und deren Bedeutung für den E-Bass in der Musik herausgestellt werden. Schenkt man der Aussage von Professor Steven Pond Glauben, wurden noch bis Ende der 1960er die meisten Studioaufnahmen der populären Musik standardmäßig so gemastert, dass sie auch auf billigen Lautsprechern, wie sie in den Autos oder den Stereoanlagen der damaligen Zeit verwendet wurden, ein mehr oder weniger gutes Klangbild lieferten. Durch dieses Masterverfahren wurden die tiefen Frequenzen, welche nur unzureichend von den damals verwendeten Lautsprechern wiedergegeben wurden, zu Gunsten der Mitten vernachlässigt. Pond schreibt hierzu:

„Bowling to importance of radio airplay, pop producers up to the late sixties routinely calibrated their final mixes to cheap car speakers, which could accommodate only a limited frequency range. Similarly, home stereos usually „read“ only midrange frequencies. [...] As home stereos became increasingly sophisticated and as car radios began to offer FM's fidelity in the late sixties, however producers began to adjust their mixes accordingly.“¹⁶

Diese Einschränkung der unteren Frequenzbereiche führte unweigerlich zu einer schlechteren Wahrnehmbarkeit des Basses in der Musik. Als sich das Klangpotential der Stereoanlagen im Laufe der Zeit aber immer weiter verbesserte, wurde das Masterverfahren an diese Bedingungen entsprechend angepasst und dadurch eine höhere Präsenz des Basses in der Musik erreicht. Als Beispiel für diese soundtechnische Weiterentwicklung wird von Steven Pond ein Vergleich zwischen dem 1969 erschienen Titel „*Thank You*“ von „Sly and the Family Stone“ sowie dem 1973 erschienen Titel „*Chameleon*“ von Herbie Hancock angeführt. Im Vergleich zu dem nur vier Jahre später veröffentlichten Stück „*Chameleon*“ erscheint der Klang des E-Basses bei „*Thank You*“ laut Pond als viel »dünner«, also weniger präsent. Zumindest auch in diesem Fall besteht ein direkter Zusammenhang zwischen der audiotechnischen Entwicklung und der Repräsentation des E-Basses in der Musik der 1970er Jahre.¹⁷

So hat die technische Entwicklung, die sich auf die Ver- und Bearbeitung des elektrischen Signales des E-Basses spezialisierte, nicht nur einen Klang transportiert, sondern zusätzlich die Stellung des Klangproduzenten, also die des E-Bassisten verändert. Das Signal des E-Basses konnte von nun an durch die entsprechenden Verstärkeranlagen viel lauter und durch die Aktivelektronik viel höhenreicher, also klarer gestaltet werden. Darüber hinaus wurde dieses Signal auch für den Endverbraucher der Musik durch die audiotechnische Weiterentwicklung im Bereich der

¹⁶ Pond Steven, 2005, S. 132

¹⁷ Vgl. Pond Steven, 2005, S. 132

Stereoanlagen und der damit berücksichtigten Klangästhetik beim Mastern, immer besser transportiert. Diese führte zu einer besseren Wahrnehmbarkeit des E-Basses sowohl im Live- als auch im Kontext der Studioaufnahmen. Diese verbesserte klangliche Situation stellte somit die Weichen für den solistischen Einsatz des E-Basses, wie es zum Beispiel Stanley Clarke demonstrierte. Im Zusammenhang mit dem Aufkommen neuer Spieltechniken besteht hierbei eine wechselseitige Beziehung zwischen den elektro- und spieltechnischen Errungenschaften der 1970er. So haben bestimmte Spieltechniken wie das Melodiespiel in den hohen Lagen die Entwicklung der elektronischen Signalverarbeitung in Form der Aktivelektronik beeinflusst, aber auch vice versa.

Aufkommen neuer Spieltechniken

Die 1970er Jahre hielten einige Neuerungen für den E-Bass bereit, nicht nur im Bereich des Instrumentenbaues, sondern auch bezüglich neuer Spieltechniken. So konnte sich unter anderem die *Slap&Popp*-Spieltechnik innerhalb der 70er Jahre in großem Stile verbreiten. Als deutsche Bezeichnung wurde in der Literatur der 1970er und 1980er Jahre der Begriff *pizzen* verwendet. Jedoch konnte sich dieses Wort nicht im Jargon der deutschsprachigen Musiker etablieren und gilt heute als weitgehend unbekannt.¹⁸ Bei der Slap&Popp-Technik werden die tieferen Saiten, also E- und A-, respektive die H-Saite beim fünfsaitigen und sechssaitigen E-Bass, mit der Seite des Daumens angeschlagen. Dies wird als Slap bezeichnet. Die höheren Saiten, also D- und G-, beziehungsweise C-Saite bei dem sechssaitigen E-Bass gelegentlich auch die A-Saite, werden hingegen mit dem Zeigefinger oder Mittelfinger der Anschlagshand angerissen, dies wird dann als Popp bezeichnet. Diese Anschlagstechnik gilt als rhythmisch sehr prägnant und wurde besonders oft in der Funkmusik eingesetzt. Die Wurzeln dieser Technik liegen aller Wahrscheinlichkeit nach in der *Slappin'-Technik* des Kontrabasses.¹⁹ Als einer der ersten E-Bassisten, der diese Technik eingesetzt hat, gilt laut der herrschenden Literatur Larry Graham, E-Bassist bei „*Sly and the Family Stone*“ sowie später in seiner eigenen Formation „*Larry Graham Central Station*“. Ende der 1960er Jahre setzte Graham es sich zum Ziel, mit der Slap&Popp Technik einen fehlenden Schlagzeuger zu ersetzen. Mit dem Slap konnte er sozusagen die Bassdrum imitieren, da jener Klang in Kombination mit einer gleichzeitig gespielten Bassnote auf dem E-Bass dieser sehr nahe kommt. Durch die Verwendung von Pops war es ihm möglich, eine Snare Drum und somit den Backbeat zu ersetzen. In einem Interview äußert sich Graham wie folgt dazu :

„I started to thump the strings with my thumb to make up for not having a bass drum. And I also plucked the strings with my index finger to fill in the snare backbeat.“²⁰

Larry Graham setzte diese Technik schon Ende der 1960er auf den Alben von „*Sly and the Family Stone*“ ein. Besonders das 1968 erschienene Album „*Dance to the Music*“ sowie das 1969 erschienene Album „*Stand!*“ dürfen hier nicht unerwähnt bleiben. Interessanterweise beansprucht auch der E-Bassist Louis Johnson von der Band „*The Brothers Johnson*“, die Slap&Popp-Technik unabhängig von und zeitgleich zu Graham entwickelt zu haben. Mit welchem Recht Johnson das behauptet und ob das überhaupt eine Rolle spielt, sei hier einmal dahin gestellt.. Die Slap&Popp-Technik konnte sich besonders in der stark rhythmisch orientierten Funkmusik durchsetzen und beeinflusst bis heute die E-Bassisten Obwohl diese Technik heute noch Verwendung findet, gelten

¹⁸ Vgl. Lasch Stefan, 1987 S. 80

¹⁹ Wicke/Ziegenrücke, Artikel Slap & Pop, 2005

²⁰ Roberts Jim, 2001, S. 115

die 1970er und 1980er Jahre als die Hochphase des Slappings. Als wichtigste Vertreter dieser Technik gelten unter anderem Stanley Clarke, einer der ersten E-Bass Virtuosen, der die Slap&Popp Technik besonders exzessiv auf seinen Soloalben und bei Chick Coreas Fusion-Formation „*Return to Forever*“ anwendete. Auch der Brite Mark King von „*Level 42*“, darf hier nicht unerwähnt bleiben. Sowohl Mark King als auch Stanley Clark gelten bezüglich der Slap&Popp Technik als besonders virtuos und stilprägend²¹. Heute findet die Slap&Popp-Technik insbesondere bei TV-Produktionen des Genres Sitcom Verwendung, als Beispiel sei hier die Serie „*Seinfeld*“ erwähnt.

Folgendes Notenbeispiel behandelt die ersten zwölf Takte des geslappten Basssolos des 1980 erschienenen Songs „*Stomp!*“ der Band „*The Brothers Johnson*“. Die Notenköpfe in Kreuzform stellen perkussive Noten, sogenannte »Deadnotes« dar, welche mit Hilfe der Slap&Popp-Technik gespielt werden. Hierbei ist zu beachten, dass die Noten A und E mit dem Daumen angeschlagen - sozusagen geslappt – werden und die Noten ab D mit dem Zeigefinger, möglicherweise auch Mittelfinger, angerissen, gepoppt werden. Gleichzeitig werden die Saiten mit Hilfe der Greifhand abgedämpft, um somit einen perkussiven Klangcharakter zu erzeugen. Schon im ersten Takt lässt sich die Wechselbeziehung zwischen der Klangerzeugung mit dem Daumen und der Klangerzeugung durch das Anreißen mit dem Zeige- respektive Mittelfinger erkennen. So kommen in den Sechzehntelgruppen der Zählzeit zwei und drei des ersten Taktes die Slaps und Pops immer abwechselnd vor, was dem charakteristischen Bewegungsablauf der Slap&Popp-Technik entspricht. Anzumerken ist, dass es sich hierbei um eine hochkoordinative Spieltechnik handelt, deren Ausführung nicht ohne intensives Üben der technikeigenen Bewegungsabläufe möglich ist. Zum Einen müssen die Saitenpaare E- und A-Saite mit dem Daumen getroffen werden, beziehungsweise die Saitenpaare D- und G- mit dem Zeigefinger angerissen werden, zum Anderen muss erwogen werden, welche Noten abgedämpft werden müssen, um als rhythmische »Deadnote« zu erklingen. Besonders wichtig wird dies bei klingenden Noten, wie sie zum Beispiel bei den ersten sechs Takten auf der zweiten Achtel der Zählzeit vier vorzufinden sind. Diese klingen explizit und sind deshalb mit normalen Notenköpfen versehen.

21 Wicke/Ziegenrücke, Artikel Slap&Popp, 2005

Stomp! Slap Bass Solo (2:45)²²

The image displays a musical score for a bass solo in 4/4 time, consisting of four staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Slap bass techniques are indicated by asterisks (*) and accents (>) placed above the notes. The score is divided into four measures, with measure numbers 1, 4, 7, and 10 marked at the beginning of their respective staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Abbildung 1

Die ersten Virtuosen des E-Basses

Während der 1970er Jahre kristallisierten sich die ersten Virtuosen auf dem E-Bass heraus, welche die Rolle des E-Bassisten auch noch in den darauffolgenden Jahrzehnten nachhaltig definierten und nachfolgende Musiker in ihrem künstlerischem Schaffen stark beeinflussten. Die einschlägige Literatur verweist hierzu zumeist auf folgende Namen: Jaco Pastorius, Stanley Clarke sowie Jack Bruce²³, jedoch ist zu letztgenannten anzumerken, dass dieser sein musikalisches Potential schon in den 1960er Jahren öffentlich demonstriert und daher schon vor Pastorius und Clarke den Trend angedeutet hatte, den er und andere später fortsetzen sollten. Der Vollständigkeit halber, aber auch aufgrund seiner Bedeutung für spätere Generationen von Bassisten, wird er ebenfalls hier aufgeführt.

Jack Bruce

Jack Bruce gilt als der erste studierte Musiker, der sich dem E-Bass widmete. Bruce war Stipendiat an der an der *Royal Academy of Music Glasgow* und studierte dort Cello und Komposition, neben seinem Studium spielte er Kontrabass in verschiedenen Tanz- und Jazzbands. Zum E-Bass kam Jack Bruce 1962 durch den jamaikanischen Gitarristen Ernest Rangling. Dieser engagierte Bruce für Studioaufnahmen, wollte jedoch keinen Kontrabasssound, sondern den Klang eines E-Basses für seine Aufnahmen. Daraufhin erwarb Bruce einen E-Bass der Marke „*Starfire*“ und machte sich von nun an auch am E-Bass verdient²⁴.

Jack Bruce spielte zusammen mit dem Gitarristen John McLaughlin und dem Schlagzeuger Ginger Baker in einer R&B/Jazz Formation namens „*Graham Bond Organisation*“. Nachdem der Gitarrist die Formation verlassen hatte, entwickelte Bruce einen eigenen Stil, um den fehlenden Gitarristen zu ersetzen. Er versuchte, mit dem E-Bass die Funktionen des Basses, aber auch die der Gitarre zu übernehmen. Sein Stil bei der Graham Bond Organisation wird von Roberts als „*busy*“, also viel beschäftigt und als eher experimentell sowie nicht standardmäßig beschrieben²⁵. Dies führte jedoch dazu, dass er die Formation aufgrund seines außergewöhnlichen Spielstiles im Jahr 1965 verlassen musste. Noch im selben Jahr erhielt Bruce ein Engagement für einen TV-Auftritt bei Marvin Gayes Tourband. 1966 schloss Bruce sich mit Ginger Baker und Eric Clapton zusammen, um die Band

²³ Vgl. Bacon, Moorhouse 2008, Roberts 2001

²⁴ Roberts Jim, 2001, S. 106ff

²⁵ Ebd.

„Cream“ zu formieren. Bezüglich des Einflusses von Bruce und seinem Bassspiel auf die Musik der vielversprechenden Neuformation Roberts:

„Jack's restless basspart worked perfectly [...] he began to unfold a style that would reach creative maturity before the trio flew apart...“²⁶

Sein Spielstil wird zudem als äußerst »gitarristisch«, kreativ, und einfallsreich beschrieben:

„As enthusiastically as he attacked his new instrument with bends, end to end runs, chords and other guitaristic devices [...], he never lost his grounding in the instrument's essential support function. That “crossover“ nature of his playing makes it so fascinating – and is one reason it was so influential [...] Bruce's work in Cream was a sign that good bass playing and a high degree of creative freedom were not mutually exclusive.“²⁷

Durch seine Erfahrungen im Jazz und R&B, sowie seiner musikalischen Ausbildung gelang es Bruce, einen eigenen und unverkennbaren Stil zu entwickeln, der nicht auf Grundriffs basierte, sondern eher improvisierter Natur war.²⁸

Bei folgendem Auszug aus den letzten Takten der Bassstimme des Stückes „White Room“ handelt es sich um die Begleitung zu dem Gitarrensolo. Hieran lässt sich besonders gut der variantenreiche Spielstil von Bruce erkennen. Betrachtet man die ersten vier Takte als Grundlage für das zugrundeliegende Begleitriff des Songs, so erkennt man schnell, dass im jeweils dritten Takt eines Durchganges die Variationen statt finden. Konkret im Beispiel wären dies die Takte: 3, 7, 11, 15, 19 und 23. In diesen Takten fügt Bruce sogenannte „Fills“ auf Sechzehntelbasis in das Muster des Begleitriffs ein und verhindert somit eine all zu große Redundanz bezüglich seiner Bassstimme. Neben den Variationen innerhalb der „Fills“ variiert er in diesen Takten auch die rhythmischen Muster auf den ersten beiden Zählzeiten dieser Takte. Mal sind punktierte viertel Noten, gefolgt von zwei Sechzehnteln, mal auch halbe und viertel Noten anzutreffen. Dies sorgt, wie auch die Fills, für eine Art Auflockerung und Aufbrechen einer ansonsten vorkommenden Statik innerhalb der Basslinie. Erst in den letzten beiden Wiederholungen des Riffs im vorkommenden Beispiel variiert Bruce dann auch den ersten Takt des Riffs, konkret zu sehen im Takt 17 und 21. Man kann annehmen, dass Bruce diese Basslinie spontan improvisiert hat und es sich nicht um eine vorweg durchkomponierte Stimme handelt. Endgültige Gewissheit darüber kann aber wohl nur Jack Bruce selbst geben.

²⁶ Roberts Jim, 2001, S. 106

²⁷ Ebd.

²⁸ Westwood Paul, 1997, S. 99

White Room (4:00)²⁹

Abbildung 2

Bruce bestach aber nicht nur durch seine Fähigkeiten am Instrument, sondern auch durch seine Rolle als Bandleader und Sänger bei „Cream“. Dort war er zusammen mit dem Texter Pete Brown für eine Vielzahl der Kompositionen verantwortlich. Da er das meiste Material selbst schrieb, war es ihm möglich, seiner Kreativität auf dem E-Bass freien Lauf zu lassen, um somit seine ausgereiften Basslinien in die Musik einzubauen.³⁰ Alstrand beschreibt Bruce als den ersten großen E-Bassisten, dessen künstlerisches Werk schon früh Anerkennung fand:

„He was the first major bass player on the scene whose instrumental work was taken as seriously as the lead instruments in a band. During solos, Cream wouldn't feature just guitarist Eric Clapton, but all three musicians interplaying with one another.“³¹

Obwohl Bruce mit dem E-Bass ein Begleitinstrument spielte, hatte er in der Band „Cream“ die Möglichkeit, seinem solistischem Können Gehör zu verschaffen. Was den Anteil an Solostellen betrifft, waren anscheinend alle Musiker bei „Cream“ gleichberechtigt. Dies führte zuweilen dazu, dass die Mitglieder quasi kollektiv-improvisierend interagierten.³² Bedenkt man nun, dass die im

²⁹ Transkription entnommen aus Kringel Chris, 2007, S. 58

³⁰ Vgl. Roberts Jim, 2001, S. 104-108

³¹ Alstrand Dennis, The Evolution of Rock Bass Playing: McCartney Style
<http://abbeyrd.best.vwh.net/paulbass.htm> letzter Zugriff 12.12.2012

³² Vgl. Roberts Jim, 2001, S. 104-108

Klanggeschehen dieser Musikform dominierende E-Gitarre nun ihrerseits Referenzen an den E-Bass einräumen muss, so wird die tragende Rolle, die Jack Bruce hierfür zusteht, offensichtlich.

Jaco Pastorius

John Francis Pastorius gilt wohl als einer der einflussreichsten und virtuosesten E-Bassisten des letzten Jahrhunderts. Bekannt wurde er durch sein besonders lyrisches und hochvirtuoses Spiel auf dem Fretless-Bass. Pastorius wurde 1951 in Norristown Pennsylvania als Sohn eines professionellen Schlagzeugers geboren. Seine Kindheit verbrachte er in Florida. In jungen Jahre lernte er Schlagzeug zu spielen. Bereits im Alter von 13 Jahren absolvierte Pastorius erste bezahlte Auftritte in verschiedenen Bands und Formationen. Mit 15 Jahren wechselte er vom Schlagzeug zum E-Bass und schaffte es in kürzester Zeit, sich auf diesem Instrument zu behaupten. Nach Aussage seines Bruders Rory Pastorius galt John Francis Pastorius schon mit 18 Jahren als einer der besten E-Bassisten in Bundesstaat Florida. Zur Berühmtheit gelang Pastorius aber erst Mitte der 1970er Jahre, zum einen durch das Album „*Bright Size of Life*“ des Jazzgitarristen Pat Metheny, welches 1975 aufgenommen wurde, und zum anderen durch sein Soloalbum „*Jaco Pastorius*“, das 1976 veröffentlicht wurde. Auf diesem Album demonstrierte Jaco Pastorius all sein Können auf dem Instrument und stellte auf hochvirtuose Art und Weise dar, welche Klänge überhaupt mit dem Instrument E-Bass zu erreichen sind. Zum Beispiel verwendete Pastorius sowohl künstliche als auch natürliche Flagoletttöne in seinem Spiel.

*„Jaco had a significant impact on electric bassplayers because of his use of harmonics. He often played natural and artificial harmonics individually or in chords. He would also combine them with fretted bass notes He learned the specific placement of the harmonics along the fretboard and learned the harmonies they produced in combination. This gave him a rich and expansive palette of sounds that bassplayers had not been previously using.“*³³

Besonders erwähnt seien hierzu die Stücke „*Portrait of Tracy*“ und „*Continuum*“ des selbstbetitelten Soloalbums. Beide sind Solostücke für den E-Bass, die den Einsatz der Flagoletttöne besonders in den Vordergrund stellen und nicht zuletzt dadurch den E-Bass auch als Soloinstrument etablieren konnten. Das folgende Notenbeispiel verdeutlicht das solistische Können von Jaco Pastorius. Bei diesem Ausschnitt des Stückes „*Portrait of Tracy*“ spielt Pastorius gleichzeitig die Melodie- und Bassstimme auf seinem Instrument. Die Noten mit dem diamantförmigen Kopf im Violinschlüssel bedeuten, dass eben jene als Flagoletttöne gespielt werden und sich schon allein dadurch klangtechnisch von den begleitenden Noten im Bassschlüssel stark unterscheiden. Bei diesem Notenbeispiel ist auch darauf zu achten, dass Pastorius zum Teil auch mit Tonverdoppelungen arbeitet, wie zum Beispiel im ersten Takt auf der zweiten Achtel der Zählzeit eins, sowie der Zählzeit vier zu sehen ist. Dieses simultane Spielen des gleichen Tones

³³ Towey Danm, 2002, S. 4

erzeugt einen Choruseffekt, welcher durch feinste Unstimmigkeiten bezüglich der unterschiedlichen Saitenstimmungen hervorgerufen wird.

Portrait of Tracy (1:18)³⁴

Abbildung 3

Daneben darf auch der Titel „Come On Come Over“, ebenfalls aus der Feder von Pastorius, nicht unerwähnt bleiben. Dieser zeigt deutlich den Einsatz von *dead-notes* innerhalb der von weitestgehend durchgehenden 16tel Noten geprägten Basslinie. Das Besondere an seinem Stil war die Verwendung des bundlosen E-Basses, auf dem Pastorius mit noch nie zuvor gehörter Eleganz und nahezu perfekter Intonation spielte.

Das folgende Notenbeispiel verdeutlicht seine Fähigkeit mit schnellen Sechzehntelläufen umzugehen. Dieses Notenbeispiel stammt aus dem Chorus des Stückes „Come on Come Over“. Interessant ist hieran der Einsatz sogenannter »Deadnotes«, im Notenbeispiel durch die x-förmigen Notenköpfe gekennzeichnet, welche der Basslinie eine mitunter starke rhythmische Qualität verleihen, aber auch einen gewissen spieltechnischen Fluss gewährleisten, der auf eine ausgeprägte *Rakingtechnik*³⁵ seitens Pastorius schließen lässt. Klanglich besticht der E-Bass auf dieser Aufnahme durch einen distinktiven, stark mittig ausgeprägten Charakter, welcher zum einen durch die Verwendung eines Jazz Basses der Marke „Fender“, zum anderen durch die Anschlagposition über dem brückennahem Tonabnehmer beruht.

³⁴ Transkription entnommen aus: Towey Dan, 2002, S. 19

³⁵ Bei der »Rakingtechnik« handelt es sich um eine spezielle Technik beim Pizzicatoanschlag. Diese behandelt sozusagen ein spezifisches "Durchrutschen" des anschlagenden Fingers, wenn benachbarte Saiten nacheinander angeschlagen werden und fungiert als verbindendes spieltechnisches Element innerhalb der Pizzicatotechnik, wobei der Wechselschlag in seiner Kontinuität zugunsten eines verbesserten Spielflusses allerdings unterbrochen wird. Dadurch eignet sich diese Technik besonders für den Einsatz von Deadnotes.

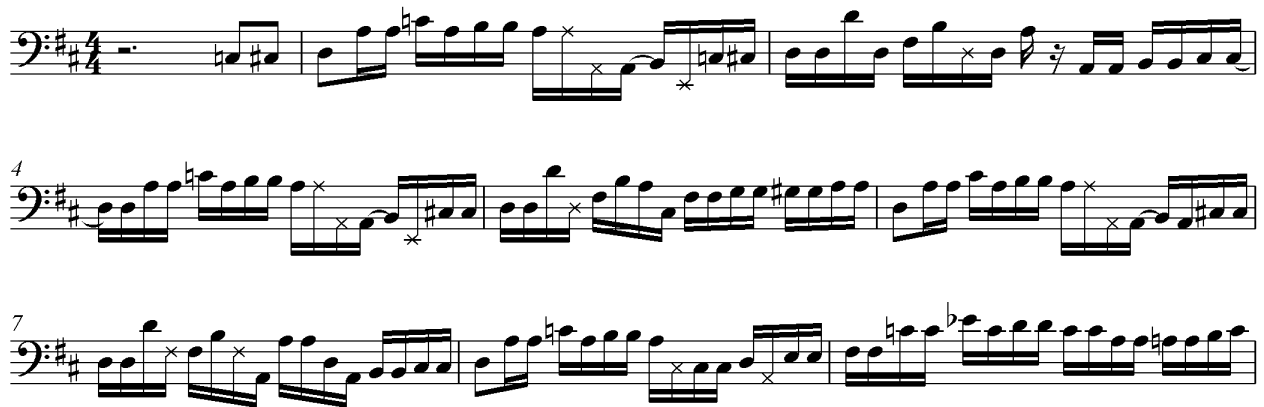
Come on Come Over (0:56)³⁶

Abbildung 4

Pastorius war zwar nicht der erste Bassist, der auf einem Fretless-Bass spielte – Bill Wymann gilt laut Jim Roberts als einer der ersten E-Bassisten, der in den 1960er Jahren die bundlose Variante des E-Basses benutzte – aber es war erst Pastorius, der dieses Instrument als erster in hochgradig artistischer Weise meisterte. Hierzu folgendes Zitat von Jim Roberts:

„... he [Pastorius] was the first to really „get down and play it“ consistently and with good intonation.“³⁷

Eine wichtige Aufnahme, die das instrumentale Können Pastorius auf dem Fretless-Bass demonstriert, findet sich in dem Stück „Donna Lee“ auf dem selbstbetitelten Soloalbum „Jaco Pastorius“ wieder. Hierzu schreibt Dan Towey:

„Jaco set a new standard with the recording of this song. His execution of the melody even at this fast speed, is articulate and fluid at the same time.“³⁸

Ein weiterer Meilenstein für Pastorius war die Zusammenarbeit mit Joe Zawinul in der Gruppe „Weather Report“, bei der er im April 1976 Alphonso Johnson an der Stelle des E-Bassisten ablöste. Auf der Veröffentlichung „Heavy Weather“ von 1977 sind zwei Kompositionen von Pastorius enthalten, zum einen „Havona“ und zum anderen der legendäre Titel „Teen Town“. Wie wichtig Pastorius für den Einsatz des bundlosen E-Basses und für die Positionierung des E-Basses als nicht nur im Jazz etabliertes und anerkanntes Instrument war, soll folgendes Zitat verdeutlichen:

„before Jaco, the fretless was little more than a footnote in the story of the electric bass; after Jaco it became an entire chapter“³⁹

³⁶ Transkription entnommen aus: Towey Dan 2002, S. 5

³⁷ Roberts Jim, 2001, S. 124

³⁸ Towey Dan, 2002, S. 4

³⁹ Roberts Jim, 2001, S. 124

Neben der Zusammenarbeit mit Pat Metheny und Joe Zawinul in der Gruppe „*Weather Report*“ darf die Kollaboration mit der kanadischen Singer-Songwriterin Joni Mitchell nicht unerwähnt bleiben. Pastorius Beitrag auf dem Album „*Hejira*“ gilt nach Auffassung von Professor Fellezs als besonders elaborient und deshalb musikhistorisch erwähnenswert. Jaco Pastorius konnte schon in jungen Jahren größte musikalische Erfolge für sich verbuchen, allerdings litt er unter einer schweren Drogenabhängigkeit und verstarb 1987 im Alter von nur 35 Jahren⁴⁰. Allerdings hinterließ er den nachfolgenden Generationen von Bassisten ein großes Vermächtnis. Nach Fellezs Auffassung ist es gerade Pastorius zuzuschreiben, dass sich der E-Bass im Jazz etablieren konnte.⁴¹Heutzutage berufen sich fast alle federführenden E-Bassisten auf die spieltechnischen Innovationen von Pastorius, wie zum Beispiel den Einsatz von Flagoletttönen oder des bundlosen E-Basses. Folgendes Zitat des Studiobassisten Gerald Veasley beschreibt den essentiellen Einfluss von Pastorius auf die Geschichte des E-Basses:

“Without Jaco Pastorius, bass-guitar playing would have been an arid wasteland of one-chord vamps.”⁴²

40 Bacon Tony, Moorhouse Barry, 1991, S. 9 f

41 Vgl.Fellezs Kevin, 2011, S. 28

42 Veasley Gerald, Bassicfunk, Gerald Veasley's personal history of jazz-funk-bass,
<http://jazztimes.com/articles/18707-bassicfunk-gerald-veasley-s-personal-history-of-jazz-funk-bass>
letzter Zugriff 23.07.2013

Stanley Clarke

Stanley Clarke wurde 1951 geboren und gilt bis heute als einer der einflussreichsten E- und Kontrabassisten der 1970er Jahre. Clarke begann im Alter von 16 Jahren Kontrabass zu spielen und absolvierte auf diesem Instrument eine klassische Ausbildung an der *Philadelphia Academy of Music*. 1971 wurde Clarke im Alter von 20 Jahren von Chick Corea als Bassist für „*Band Return To Forever*“ engagiert. Dort zeigte ihm der Schlagzeuger Lenny White Larry Grahams neue Basstechnik des Slap&Popp. Schon bald adaptierte Clarke diese Technik für seinen eigenen Stil und wendete sie auch in komplexeren Kompositionen an. Die wohl bekannteste Phase seines musikalischen Schaffens war während seiner Zeit in der Fusion Band „*Return to Forever*“. Darüber hinaus arbeitete er zusammen mit den Größen Horace Silver, Joe Henders und George Duke.⁴³

Clarke gilt als einer der ersten, die den E-Bass in gitarristischer Art und Weise bespielten. So setzte er den E-Bass nicht nur als Begleitinstrument ein, sondern verwendete das Instrument auch für Melodie- und Solospiel. Clarke wendete dabei eine Vielzahl von Spieltechniken an, die so noch nicht auf dem E-Bass etabliert waren. Vincent Rickey schreibt darüber Folgendes:

*„Stanley Clarke a phenomenally gifted jazz bass performer from Philadelphia who dabbled in funkgrooves and made memorable entrees into the style, with his rapid-fire plucking and adventurous riffs ...“*⁴⁴

Das Besondere an Clarkes Spielweise war, dass er für sein Spiel E-Bässe in Tenorstimmung (A-D-G-C bzw. A-E-B-F#) oder in Piccolo-Stimmung (e-a-d-g) benutzte und damit die Tonlagen der Gitarre größtenteils abdecken konnte. Die erste Soloplatte namens „*Children of Forever*“ veröffentlichte Stanley Clarke 1972, allerdings spielte er dort noch Kontrabass. Im Jahr 1974 folgte dann die zweite Soloplatte mit dem Titel „*Stanley Clark*“, auf der er den E-Bass besonders in den Mittelpunkt stellte. Auf diesem Album stellte Clarke all sein virtuosos Können auf dem E-Bass unter Beweis und schaffte es, die noch relative neue Spieltechnik des Slap&Popp nachhaltig zu etablieren. Darüber hinaus gelang es ihm mit diesem Album, die Grenzen für die auf dem E-Bass für möglich gehaltenen Klänge zu erweitern. Jim Roberts äußert sich bezüglich des Albums wie folgt:

*„The album's first four tunes were a stunning showcase of his electric bass technique. There had never been a bass sound quite like that, nor had anyone ever heard such a dazzling array of runs, slaps, strums, pops, chords and assorted other techniques, all delivered at lightning speed and with crisp, clear articulation.“*⁴⁵

⁴³ Bagganaes Roland, 2008, S. 20 ff.

⁴⁴ Rickey Vincent, 1995, S. 147

⁴⁵ Roberts Jim, 2001, S. 119

Zwei Jahre später veröffentlichte Clarke das Album „*School Days*“, mit dem er sich als erster Jazz-Rock Bass-Virtuose etablieren konnte. Neben Pastorius gilt Stanley Clarke als einer der einflussreichsten E-Bassisten der 1970er Jahre. Clarke konnte vor allem durch den exzessiven Einsatz der Slap&Popp Technik viele Bassisten beeinflussen und gilt bis heute als stilprägend.

Folgendes Notenbeispiel stellt einen Auszug aus der Bassstimme des Stückes „*Silly Putty*“ aus der Feder von Stanley Clarke dar. Schon ein kurzer Blick auf das Notenbild verdeutlicht die Verwendung von Akkorden unter gleichzeitigem Spiel einer Bassbegleitung. Clarke schafft es hier sogar, melodische Fragmente in sein Spiel einfließen zu lassen. Konkret zu sehen ist dies in den ersten beiden Takten des Notenbeispiels. Erwähnenswert ist zudem, dass Clarke die Bassbegleitstimme mit der sogenannten *Doublethumb-Technik* spielt. Bei dieser Technik handelt es sich um eine spezielle Form des Anschlages mit dem Daumen, der quasi wie ein Plektrum geführt wird.

Silly Putty⁴⁶

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Silly Putty'. The first system consists of four measures. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The notation includes various chords, eighth notes, and rests. A small '<' symbol is placed below the fourth measure of the first system. The second system starts with a measure number '5' above the first staff. It also consists of four measures, continuing the musical piece with similar notation.

Abbildung 5

Das nächste Notenbeispiel stellt den Hauptriff des Stückes „*School Days*“ von Stanley Clarke dar. Der Riff besticht durch seinen rhythmisch und auch harmonisch einfach gehaltenen Aufbau und wirkt nicht zuletzt deshalb besonders eingängig. Der Riff von „*School Days*“ gilt als Klassiker in Kreisen der heutigen E-Bassisten. Interessant ist auch, dass Clarke diesen Riff mit einer *Strummingtechnik* spielt, die eng mit der *Rasgueadotechnik* klassischer Gitarristen verwandt ist.

„School Days“ Riff⁴⁷

The image shows a single system of musical notation for the 'School Days' riff. It is written in a bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The notation consists of a series of chords and eighth notes, characteristic of a bass riff.

Abbildung 6

⁴⁶ <http://www.lucaspickford.net>

⁴⁷ Ebd.

Zeitlicher Kontext

Um die Rolle des Bassisten innerhalb der 1970er Jahre einzuordnen, soll hier nun der zeitliche Kontext und die damit verbundenen unterschiedlichen populären Musikstile der 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts dargestellt werden. Unter spezieller Betrachtung bezüglich der Stellung des E-Basses innerhalb der Musik und in deren Gruppengefüge werden folgende Stile genauer untersucht: Fusion, Funk und Rock. Hierbei sollen innerhalb der jeweiligen Stilistiken verschiedene Basslinien miteinander verglichen werden, um an ihnen die unterschiedlichen Funktionen des E-Basses herauszustellen. Schließlich wird es darum gehen herauszufinden, ob die verschiedenen Stilistiken unterschiedlicher Funktionen des E-Basses bedürfen und falls ja, inwiefern diese sich voneinander unterscheiden.

Die 1950er/60er Jahre

Da der geschichtliche Zusammenhang nur in der Retrospektive der vorhergehenden Jahrzehnte hergestellt werden kann, soll hier auch auf die 1950er sowie 1960er Jahre und deren Bedeutung für die Rolle des E-Bassisten Bezug genommen werden. Obwohl der E-Bass erst zu Anfang der 1950er Jahre industriell hergestellt wurde, wird diesem damals neuartigem Musikinstrument schon früh ein großer Einfluss auf die Gruppen dieser Zeit zugeschrieben. So berichtet Nelson George in seinem Buch „*The Death of Rhythm & Blues*“ über den Einfluss des E-Basses auf die Rhythmusgruppe:

*„Der elektrische Bass veränderte für immer die Beziehung zwischen der Rhythmusgruppe, den Bläsern und den anderen Melodieinstrumenten. Für Quincy Jones, der sein Können als Arrangeur damals zwischen Bigband, Jazz und Pop aufteilte, änderte er wirklich den Sound der Musik, weil er so viel Raum beanspruchte. Sein Klang war so dominierend im Vergleich zum herkömmlichen Bass, er konnte einfach nicht die gleiche Funktion haben. Man konnte mit ihm nicht einfach 4/4 Linien spielen, dafür hatte er zu viel Persönlichkeit.“*⁴⁸

Der E-Bass wurde in den 1950er Jahre primär benutzt, um den Kontrabass zu ersetzen und offenbar stellte sich schnell heraus, dass dieses noch neue Instrument weitreichende Änderungen in der Musik hervorrufen würde. Bedenkt man, dass das Tonsignal des E-Basses dank des elektromagnetischen Tonabnehmers leichter im Studio aufzunehmen ist als ein akustischer Kontrabass, wird klar, warum George den E-Bass als „dominierend“ beschreibt. Denn durch das einfachere Aufnahmeverfahren - der E-Bass konnte nun direkt, also ohne aufwendige

⁴⁸ Nelson George, 1990, S. 54-55

Mikrofonabnahme, in ein Mischpult eingespielt werden – wird ein viel deutlicherer und präsenterer Klang des Basses erzielt. Die Aufnahme eines Kontrabasses gestaltet sich hingegen schwieriger, da dieser zumeist mit Mikrofon abgenommen wird und sich das akustische Signal schlechter als das des E-Basses im Mix einer Produktion durchsetzt. Die ersten Einsatzbereiche des E-Basses mit einer breiten Publikumswirkung sind innerhalb des *Country & Western* sowie im *R&B* anzusiedeln, während der E-Bass im *Rock'n'Roll* erst ab der zweiten Hälfte der 1950er Jahre Einzug hielt:

„Der elektrische Bass hatte eine Durchschlagskraft, eine Dynamik, die zum Charakteristikum des R&B werden sollte. Darüber hinaus waren die R&B Musiker gewillt, die neue Technologie in ihre Vorstellungen einzubeziehen und machten so ihren Sound zu einer so beständigen Quelle von Neuerungen.[...] Das Schema [hiermit sind bestimmte Basspatterns aus der Feder Stones gemeint] von Stone und anderen, im Verein mit dem vermehrtem Einsatz von elektrischem Bass in den fünfzigern, hat in der Folge die Hörgewohnheiten dieses Landes [Amerika] grundlegend verändert.“⁴⁹

Frühe Verwendung fand die neue Technologie des E-Basses wohl bei der Chicago-stämmigen Band *„Four Aces“*. Deren Gitarrist Dave Myers wechselte 1958 zum E-Bass und beeinflusste durch den neuen Sound gerade im Großraum Chicago viele andere Bluesbands.⁵⁰

Im *Rock'n'Roll* gehört wohl die von Elvis Presley interpretierte Single *„You're So Square (Baby, I Don't Care)“* von Leiber/Stoller zu den ersten Aufnahmen, bei denen ein E-Bass zum Einsatz kam. Schenkt man dem Musikkritiker und Musikjournalisten Peter Guralnick Glauben, so hat Elvis Presley den E-Bass für diese Aufnahme sogar höchstpersönlich eingespielt, dies sei hier jedoch kritisch dahingestellt und mit einem Verweis auf Mythen-/Legendenbildung versehen.⁵¹ Sicher ist, dass der E-Bass im *Rock'n'Roll* schon früh visuell inszeniert wurde. So ist bei dem 1957 erschienenen Film *„Jailhouse Rock“* eine Tanzszene zu sehen, in der Bill Black, der Bassist aus Presleys Band, einen Fender Precision-Bass in den Händen hält.⁵² Dies ist ein Indiz für die relativ schnelle Etablierung des damals noch neuartigen Instrumentes. Roberts Ansicht nach veränderte der E-Bass in gewissem Maße auch die Rolle des Bassisten im *Rock'n'Roll*:

„The Fender Bass gave bassplayers a new assertive identity in rock & roll. They could take a more prominent role in the music and use different bass patterns - and this would have a huge impact on how music was written and performed.“⁵³

Bevor der E-Bass sich im *Rock'n'Roll* etablieren konnte, wurde auf dem Kontrabass oft die perkussive Slaptechnik eingesetzt, um eine adäquate Lautstärke im Vergleich zu den anderen

49 Ebd.

50 Roberts Jim, 2001, S. 54

51 Vgl. Guralnick Peter, 1995, S. 165f

52 Vgl. Roberts Jim, 2001, S. 91

53 Roberts Jim, 2001, S. 91

Instrumente zu erreichen. Jedoch erwies sich das daraus resultierende Klangbild mit der Entwicklung von immer höheren Lautstärken in den Bands als immer ungeeigneter. Außerdem erschien der Kontrabass durch die sehr präzise perkussive Klangcharakteristik der Slappin'-Technik eher als ein Perkussionsinstrument der tieferen Register denn als Musikinstrument mit definierter Tonhöhe. Dass diese Wahrnehmung auch in den Aufnahmestudios geteilt wurde, beweist die Verwendung des sogenannten *Tic-Tac*-Aufnahmeverfahrens. Bei diesem Verfahren wird der Kontrabass von einem E-Bass gedoppelt, um mehr Definition in den Tonhöhen zu erreichen. Dieses Verfahren bewährte sich bis in die Anfänge der 1960er Jahre, wurde dann aber durch die zunehmende alleinige Verwendung von E-Bässen zu Aufnahmезwecken verdrängt.⁵⁴

In den Stilikategorien *Rock'n'Roll* und *R&B* konnte sich der E-Bass schon in den 1950ern gegenüber dem Kontrabass durchsetzen. In den 1960er Jahren gehörte der E-Bass schon bald zur instrumentalen Standardbesetzung der Rock- und Popmusik, wie man am Beispiel von Bands des *British Beat* (z.B. „*The Beatles*“ und „*Rolling Stones*“) oder auch des amerikanischen *San Francisco Sounds* (z.B. „*Jefferson Airplane*“ oder „*Greatful Dead*“) sieht. Besonderen Einfluss auf die breite Verwendung von E-Bässen anfangs der 1960er hatte mitunter die sogenannte *Surfmusic*. So wird gerade diesem Musikstil von Peter Stuart Kohmann eine gewichtige Rolle bei der Verbreitung des E-Basses zugeschrieben:

„In fact the surf/instrumental rock genres of the very early 1960s were crucial proving grounds for the still-newfangled electric bass, and many of the seminal records in these two interrelated styles are also early showcases for the Fender Bass sound [...]. During this era, the bass guitar went from optional to essential equipment and set up the electric bass for its dominant role in the British Invasion, folk rock, and all that followed.“⁵⁵

Nach Kohmanns Aussage muss man davon ausgehen, dass es Anfang der 1960er Jahre zu einer nahezu vollständigen Integration des E-Basses in das Instrumentarium der populären Musik gekommen ist. So waren Hits wie das 1960 erschienene „*Walk-Don't Run*“ von „*The Ventures*“ oder auch die Musik der „*Beach Boys*“ für die Verbreitung des E-Basses wesentlich mitverantwortlich. Die beginnenden 1960er Jahre stellen somit einen Wendepunkt für die populärmusikalische Verwendung des E-Basses dar, in welchem der E-Bass in großem Stile den Kontrabass als Begleit- und Rhythmusinstrument ersetzte. Jedoch waren E-Bassisten und ihre Instrumente nach wie vor nicht besonders hoch angesehen, wie folgendes Zitat von Rob Burns nahelegt:

„...in the late '50s and early '60s – the bass guitar was something for the failed guitarist – it was the instrument you gave to the guy in the band whose dad had the van so you couldn't sack him. And because of

54 Vgl. Roberts Jim, 2001, S. 60

55 Kohmann Peter Stuart, Surf Bass <http://www.vintageguitar.com/1808/surf-bass/> letzter Zugriff 02.07.2013

*people like Jack Bruce, Paul McCartney, John Entwistle it has become much more of an instrument to be taken seriously...*⁵⁶

Nach Burns war der E-Bass in der Dekade nach seiner Erfindung weder ein besonders attraktives Instrument für Musiker, noch wurde seine Stellung besonders wertgeschätzt. Dies lässt zwei Schlussfolgerungen zu: Zum einen, dass es innerhalb der 1950er Jahre keine und nur äußerst wenige erwähnenswerte E-Bassisten gab, oder zum anderen, dass in diesem Jahrzehnt die Rolle des E-Bassisten noch nicht besonders ausgereift war. Vergewärtigt man sich aber, dass der E-Bass in dieser Zeit noch ein relativ junges Musikinstrument war, so ist dies so verwunderlich nicht. Popularität erreichte der E-Bass nach Meinung des Bassdozenten Burns erst durch die drei E-Bassisten der Bands „Cream“, „The Beatles“ und von „The Who“. Auffallend hieran ist, dass allesamt aus England stammen und deren kreative Schaffensphasen eher in den 1960er als in den 1950er Jahren lagen. So scheinen die 1960er Jahre einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Musiker der späteren Jahrzehnte und insbesondere der 1970er Jahre gehabt zu haben. Interessanterweise ordnet der Musiker und Musikjournalist Stefan Lasch die ersten für die Entwicklung des E-Basses wichtigen E-Bassisten im Gegensatz zu der Aussage Burns' erst in die Mitte der 70er Jahre.

*„Erst Mitte der 70er Jahre tauchten – vor allem in britischen Gruppen – Musiker [E-Bassisten] auf, die sich spielerisch mit den weitaus bekannteren Gitarristen vergleichen lassen.“*⁵⁷

Zwar decken sich beide Aussagen in ihrem Bezug auf die britische Nationalität der Gruppen, allerdings wird der Zeitraum der bedeutungsvollen E-Bassisten von Lasch anders eingeordnet. Da nun die von Burns benannten Bassisten schon in den 1960er Jahren äußerst kreativ tätig gewesen zu sein scheinen, muss die Einschätzung Laschs zurückgewiesen werden. Inwiefern aber verdienen gerade John Entwistle, Paul McCartney und Jack Bruce besondere Erwähnung? Über Jack Bruce wurde schon berichtet. Wie verhält es sich mit den anderen beiden? Dies soll nun im weiteren Verlauf geklärt werden.

⁵⁶ Zitiert nach: Green Lucy, 2003, S. 33

⁵⁷ Lasch Stefan, 1987, S. 87

Paul McCartney

Paul McCartney gilt aufgrund seines Mitwirkens bei den Beatles als einer der ersten, einer breiten Masse bekannten E-Bassisten überhaupt. Sein Schaffen bei den Beatles ermöglichte es ihm, sich in seiner Funktion einer breiten Öffentlichkeit vorzustellen und somit den noch relativ neuen Typus des E-Bassisten zu popularisieren. McCartney schaffte es in seiner Rolle als Frontmann, den E-Bass als quasi vollwertiges Musikinstrument in der Öffentlichkeit zu etablieren. Alstrand meint hierzu:

*„These days, bass players are out there, up front. There are so many lead singers who are bass players now that it's hard to realize that when McCartney became the bass player for the Beatles, he was taking over an instrument that was usually handed to the least talented [...] guitarist in the newly forming ensemble. Bass was simply not a cool instrument to play. McCartney changed all of this.“*⁵⁸

Interessant an diesem Statement ist, dass Alstrand, wie auch Burns, welcher bereits zu Beginn dieses Kapitels zitiert wurde, die öffentliche Wahrnehmung des E-Basses zu Beginn der 1960er Jahre als äußerst herabwürdigend beschreibt. So ist es unter anderem McCartneys Popularität zu verdanken, dass die gleichgültige bis eher negative Wahrnehmung von Seiten der breiten Masse sich ins Gegenteil verkehrte und der E-Bass nunmehr in das Licht des Geschehens rückte. In seinen Anfängen bezog sich McCartney noch auf gewisse Standardpatterns für den E-Bass aus dem *R&B*-Bereich, allerdings veränderte und entwickelte sich seine Spielweise mit der Zeit merklich, wie Roberts schreibt:

*„...you can hear Paul moving away from the simple bass patterns he had learned from early R&B and country music and beginning to develop the melodic, contrapunctal style that would soon become his trademark.“*⁵⁹

McCartneys Stil war zu Beginn der Karriere der Beatles offenbar noch nicht sehr ausgereift, wird zuweilen sogar als rudimentär bezeichnet:

*„On the earliest cuts, such as Keep Your Hands Off My Baby (January 1963) the bass playing is rudimentary: Paul's sound is blurry and he sticks to root fifth patterns broken up by the simplest of all fills [...] Within a few months, Paul's lines progress further, and he occasionally breaks up the root-fifth tedium with walking lines and pumping triadic figures...“*⁶⁰

In der Literatur wird dieser Fortschritt von McCartneys Spiel auf eine Beeinflussung durch die Basslinien des Motown Bassisten James Jamerson zurückgeführt. Nach Roberts enthielten die Basslinien des Beatles-Bassisten ab 1964 zahlreiche Charakteristika der typischen Basslinien

⁵⁸ Alstrand Dennis: The Evolution of Rock Bass Playing: McCartney Style
<http://abbeyrd.best.vwh.net/paulbass.htm> etzter Zugriff 12.12.2012

⁵⁹ Roberts Jim, 2001, S. 80

⁶⁰ Ebd.

Jamersons⁶¹. Da McCartney auch Gitarre spielte, brillierte sein Spielstil auch mit gitarristischen Qualitäten. Roberts kommentiert dies wie folgt:

„ his [McCartney's] best basslines combined the traditional support function of bass with the freedom and lyricism of great lead-guitar lines“⁶²

Das folgende Notenbeispiel stellt die Bassstimme des ersten Refrains von „*Lovely Rita*“ dar. Auffallend ist, dass McCartney den Bass in relativ hohen Lagen spielt und er viele Glissandi benutzt um einen eigenständigen Klangcharakter auf dem Bass zu erzeugen. Dazu wurde der Bass im Mix stark in den Vordergrund gemischt, was auf eine hohe Wertschätzung des E-Basses innerhalb der Musik seitens der Werkschaffenden schließen lässt. Wie auch in der Strophe arbeitet McCartney mit Dreiklangsbrechungen, explizit ist dies im vierten Takt des ersten Refrains zu sehen. Hier benutzt er ausschließlich Töne des Es-Dur Dreiklanges, womit das *as* auf der letzten Achtel der Zählzeit vier dann als Leitton zu dem darauffolgenden Bb-Dur Akkord angesehen werden kann.

1.Refrain *Lovely Rita* ⁶³



Abbildung 7

Insgesamt basiert die Basslinie der Strophe – in Es-Dur gespielt – auf Achtelbewegungen und mutet schon fast wie ein Walking-Bass an. McCartney setzt die Grundtöne jeweils auf die 1 und die 3 der zumeist halbtaktigen Akkordwechsel und verbindet diese mehrheitlich mit Leittönen, wie zum Beispiel in Takt 2 des Notenbeispiels. Hier liegt die implizite Harmonik bei Es-Dur auf den ersten beiden Zählzeiten und auf Bb-Dur auf der zweiten Takthälfte, die McCartney geschickt durch eine Ganztonbewegung miteinander verbindet. Diese Verbindung von Akkordwechseln mit Hilfe einer Ganztonbewegung erfolgt relativ häufig (zum Beispiel in den Takten 5, 6, 7, 8 und 10) und kann als Konstruktionsmerkmal dieser Basslinie angesehen, möglicherweise auch auf den Einfluss Jamersons zurückgeführt werden.

Gelegentlich wird der von McCartney vollzogene Harmoniewechsel auch durch einen Leitton bzw. Gleitton eingeleitet (siehe Takt 9). Dieser Aufbau der Basslinie lässt darauf schließen, dass McCartney sehr wohl wusste, wie er bei dieser Basslinie kompositorisch vorzugehen hatte.

61 Ebd.

62 Ebd.

63 Beaulé Eric, Transkription *Lovely Rita*

1. Strophe ⁶⁴

Erwähnenswert ist neben den spielerischen Leistungen McCartneys auch der Einfluss auf die Verkaufszahlen des von ihm gespielten E-Bass Modells „Höfner 500/1“. Eine persönliche Anfrage meinerseits bei der Firma Höfner ergab, dass bis zum Jahr 1963 nur wenige Höfner 501-Modelle verkauft wurden. Dies änderte sich durch den mittelbaren Einfluss McCartneys signifikant: Von 1963 bis 1969 wurden mehrere tausend Exemplare dieses Modells hergestellt, danach waren die Verkaufszahlen allerdings wieder rückläufig. Unter Anbetracht der steigenden Verkaufszahlen während einer der erfolgreichsten Dekade der Beatles kann man davon ausgehen, dass Paul McCartney einen großen und positiven Einfluss auf die Wahrnehmung des E-Basses seitens der musizierenden und Musik konsumierenden Öffentlichkeit hatte. Jedenfalls ist McCartneys Rolle für den E-Bass aufgrund seiner Popularität, aber auch wegen seines interessanten Spielstils in seiner Bedeutung nicht zu unterschätzen.

John Entwistle

John Entwistle gebührt aufgrund seines Mitwirkens bei der Band „*The Who*“ besondere Aufmerksamkeit. Dort brillierte Entwistle vor allem durch den höhenreichen Klang seines Instrumentes, aber auch durch seine außergewöhnliche Spielweise:

„John is hardly a proper bassist at all; more accurately, Entwistle is one of the first bass guitarists to play the instrument so improperly that through his own sheer aggression, technique and sonic vision, the spare setting of his three-piece [plus vocalist] always seemed far larger.“⁶⁵

Sein Basspiel bei „*The Who*“ ist einerseits durch einen präsenten Höhenanteil im Klang, andererseits aber auch durch eine starke Verzerrung geprägt. Beides fördert das Durchsetzungsvermögen des Instruments im Mix, sodass der E-Bass, im Gegensatz zu anderen Aufnahmen, hier stark präsent ist. Entwistle versuchte, durch sein für die 1960er Jahre äußerst ungewöhnliches Klangideal die fehlende Rhythmusgitarre bei „*The Who*“ wett zu machen. So gelang es ihm nicht nur, das chordal geprägte Spiel von Pete Townshend, dem Gitarristen der Band, zu unterstützen, sondern schaffte es auch, solistische Funktionen in der Musik zu übernehmen. Zeugnis davon gibt insbesondere die 1965 erschienene Aufnahme „*My Generation*“, die als die erste Single der Rockgeschichte gilt, welche ein E-Basssolo enthält.⁶⁶ In einem 1979 erschienenem Interview in der *Time* äußerte Entwistle sich über seinen schon früh ausgeprägten melodiosen Spielstil:

„The Who sound came from us playing as a three-piece band and trying to sound like more. I play standard bass but I combine it with long runs where I take over the lead while Peter bashes out chords“⁶⁷

⁶⁵ Roberts Jim, 2001, S. 86-87

⁶⁶ <http://thewho.com/history/> etzter Zugriff 17.12.2012

⁶⁷ Zitiert nach: Marsh David, 1983, S. 43



Abbildung 8

Dieses Notenbeispiel ist in der Struktur einer responsiblen Antiphonie aufgebaut. Gewissermaßen eröffnet Entwistle mit einem pentatonischem Lick in g-moll in den ersten beiden Takten eines insgesamt vier-taktigen Durchgangs die Phrase, innerhalb derer die komplette Band Entwistle in den darauffolgenden zwei Takten antwortet. So ist sicher gestellt, dass dem E-Bass genügend musikalischer Raum zugeteilt und er somit in den sonischen Mittelpunkt gerückt wird. Klanglich besticht der E-Bass in dieser Aufnahme durch einen prägnanten Höhenanteil und einen gewissen Grad an Verzerrung, welcher höchst wahrscheinlich durch eine Sättigung der Endstufenröhren eines Röhrenverstärkers hervorgerufen wird. Der Höreindruck lässt vermuten, dass der E-Bass mit einem Plektrum gespielt wird, jedoch ist dem nicht so. Entwistles Spieltechnik beruht auf einem extrem starken Pizzicatoanschlag, welcher einen prägnanten Sound produziert und welcher durch seinen höhenlastigen Sound klanglich der Spieltechnik mit Plektrum ähnelt.

Bemerkenswert ist außerdem, dass Entwistle als einer der ersten prominenteren Benutzer der sich unter anderem durch ihren gegenüber Flatwoundstrings verstärkten Höhenreichtum auszeichnenden Roundwoundstrings gilt. So war es Entwistle, der gerade in der Rockmusik einen äußerst vordergründigen Klang des E-Basses etablierte und damit auch heute noch Musiker beeinflusst. Folgendes Zitat aus der Internetpräsenz des 2002 verstorbenen John Entwistle soll den wichtigen Einfluss wiedergeben, der Entwistle zugeschrieben wird:

*„From his innovations with round wound bass strings to his soaring bass riffs and signature sound he changed the face of the electric bass forever. John did for the bass what Jimi Hendrix did for the guitar.“*⁶⁹

Entwistle wird demnach in der Entwicklung eines eigenständigen und neuen Klanges für den E-Bass eine ähnlich einflussreiche Rolle zugeschrieben wie Hendrix für die klangliche Entwicklung

⁶⁸ Eigene Transkription

⁶⁹ http://www.johnentwistle.org/NEW_HOME/bio.html letzter Zugriff 17.12.2012

der E-Gitarre. Zwar scheint dies etwas hochgegriffen, jedoch verdeutlicht diese Einschätzung sehr gut die Auswirkungen Entwistles auf den heutigen Sound des E-Basses in der Rockmusik. Entwistle gilt heute als der Vorreiter für einen besonders auffälligen, prägnanten Klang in diesem Genre.

R&B und Soul

Um den Kontext der 1960er darzustellen soll hier insbesondere auch auf die in den 1960er und 1970er Jahren überaus erfolgreiche *Soulmusik* eingegangen werden. Gerade in der Soulmusik spielte der E-Bass eine bedeutende Rolle, was unter anderem an der Musik des Labels Motown, die zeitweise 75 Prozent Anteil an den amerikanischen Hitlisten hatte, zu sehen ist. So wird der E-Bass in Zusammenhang mit den Grundlagen der Motownstilistik von Wicke und Ziegenrucker durch die Merkmale „*stark, aber beweglich*“ beschrieben. Insbesondere der E-Bassist James Jamerson der hauseigenen Studioband von Motown findet in ihrem Artikel Erwähnung⁷⁰. Über die wichtige Bedeutung von Jamerson für den E-Bass schreibt der Musikhistoriker und Musiker Allan Slutsky.

„James was quickly setting himself apart from most of the bassists in the R&B industry. Gone were the stagnant two beat, root-fifth and post „Under the Boardwalk clichéd bass lines that occupied the bottom end of most R&B releases. Jamerson had modified or replaced them with chromatic passing tones, Ray Brown style walking bass lines, and syncopated eighth note figures - all of which had previously been unheard of in popular music of the late fifties and early sixties.“⁷¹

Mit dieser Aussage beschreibt Slutsky die Situation des E-Basses in den 1950er und 1960er Jahren und verweist auf die simpel gehaltenen und zumeist nur aus Grundton und Quinte bestehenden Basslinien in der R&B Musik. Nach seiner Beschreibung war es Jamerson, der als einer der Ersten komplexere Basslinien in dieses Genre eingeführt hat und somit zur Änderung der Rolle des E-Bassisten wesentlich beitrug. Hierfür sei insbesondere auf die Noten von „*Nowhere To Run*“ von 1965 im Anhang verwiesen. Schon ein flüchtiger Blick auf das Notenbild bestätigt die Aussage Slutskys bezüglich der Verwendung chromatischer Durchgangsnoten und synkopierter Achtelfiguren innerhalb der Basslinie Jamersons.⁷² Vergleicht man aber Motown-Hits aus den 1960er und beginnenden 1970er Jahren, stellt man fest, dass sich der Stil über die Jahre hinweg gewandelt hat. Grundlage für diese Beobachtung waren die über 47 Transskriptionen von Basslinien Jamersons aus dem Buch „*Standing in the Shadows of Motown – The Life and Music of the Legendary Bassist James Jamerson*“ von *Dr. Licks*. Zu Anfang der 1960er Jahre basierten die meisten Basslinien auf der Basis von Achtelfiguren, gelegentlich mit chromatischen Durchgangsnoten und nur selten mit Sechzehntelgruppen versehen (vgl.: die Titel: „*Heat Wave*“ (1963) oder „*Mickey's Monkey*“ (1963) im Anhang S.54.). Ab Mitte der 1960er kam es dann zu einem vermehrten Einsatz von Sechzehntelgruppen in den Basslinien. (vgl.: „*Reach Out I'll Be There*“ (1966) und „*I Know I'm losing You*“ (1967) im Anhang). Ende der 1960er und zu Beginn

⁷⁰ Wicke/Ziegenrucker, Artikel: Motown Sound, 2005

⁷¹ Slutsky Allan (Dr.Licks), 1989, S. 12

⁷² Konkret zu sehen ist dies jeweils bei den ersten Takten des Vers und Chorus

der 1970er Jahre verwendete Jamerson Sechzehntelgruppen sehr häufig (vgl.: „*HomeCookin'*“ (1969) und „*It's a Shame*“ (1970) im Anhang). Der Stil der Basslinien in der Musik Motowns wurde also zunehmend komplexer und intensiver, was zur Folge hatte, dass der E-Bass von nun an stärker in den Vordergrund trat. Dies lässt natürlich die Interpretation zu, dass dem Bassisten – in diesem Fall Jamerson – mehr Handlungsspielraum für die Gestaltung der Basslinie gelassen wurde und er dadurch mehr zur Geltung gekommen ist. Einen Nachweis hierfür liefert folgende Aussage Slutskys im Zusammenhang mit den sogenannten *Rhythm Section Charts*:⁷³

*„After giving a specific indication of the bass line throughout the first verse, the arranger then left it up to James [Jamerson] to improvise off the basic groove.“*⁷⁴

Diese Aussage Slutskys findet sich bestätigt, wenn man zum Beispiel die Basslinien der verschiedenen Choruse von „*Ain't no Mountain High Enough*“ vergleicht. Man erkennt man schnell, dass der zweite Chorus lediglich eine erweiterte Variation des ersten Chorusses (vgl.: die Gegenüberstellung von Chorus 1 und 2 im Anhang) ist.

Dies verdeutlicht den großen Handlungsspielraum, der dem Studiobassisten eingeräumt wurde, jedoch muss hierbei auch erwähnt werden, dass gerade Jamerson über herausragende Fähigkeiten an seinem Instrument verfügte und dadurch auch in der Lage war, diese ihm gegebenen musikalisch-künstlerischen Freiheiten auch entsprechend zu nutzen. Dies führte sogar so weit, dass Jamerson zuweilen aufgefordert wurde, seine Basslinien für die Studioaufnahmen zu vereinfachen, damit auch die Tourbassisten der entsprechenden Livebands der Motownkünstler fähig waren, die auf den Aufnahmen festgehaltenen Basslinien im Konzert wiederzugeben.⁷⁵ Der Einfluss der Soulmusik und Jamersons auf E-Bassisten der 1960er Jahre ist nicht zu unterschätzen. Zum Beispiel beziehen sich unter anderen Jack Bruce und Paul McCartney auf den Stil Jamersons, wie folgendes Zitat von Jack Bruce verdeutlicht:

*„I began to hear James Jamerson, [...]. Listening to those Tamla recordings, i began to see the possibilities of the bass guitar. It wasn't limited to play root notes four to the bar; it could actually be a melody instrument.“*⁷⁶

Zwar erreichte Jamerson nie einen großen Bekanntheitsgrad in der breiten Öffentlichkeit, jedoch prägte er mit seinem elaboriertem Spielstil den Klang des Genres Motown und gilt nicht zuletzt deshalb als einflussreiches Idol vieler Musiker. Neben Jack Bruce beziehen sich noch viele andere

⁷³ Dies sind die Noten der Rhythmusgruppe, jedoch haben diese-im Gegensatz zu einer Orchesterpartitur eher den Charakter eines Leadsheets

⁷⁴ Allen Slutsky, 1989, S. 34

⁷⁵ Vgl. Slutsky (Dr. Licks), 1989, S. 39-40

⁷⁶ Roberts Jim, 2001, S. 104

Musiker auf den Sound von Motown und deren E-Bassisten James Jamerson, darunter Größen wie John Entwistle oder Marcus Miller.⁷⁷

⁷⁷ Vgl. Slutsky Allan (Dr. Licks), 1989, S. 111 und S. 168

Die Rolle des E-Bassisten in den 1970er Jahren

In diesem Abschnitt wird die Rolle des E-Bassisten in den drei unterschiedlichen Stilistiken Funk, Rock und Fusion untersucht. Kriterien für die Auswahl eben jener drei unterschiedlicher Musikstile waren nicht ihre weite Verbreitung in den 1970er Jahren, sondern auch ihre Bedeutung für die spieltechnische Entwicklung des E-Basses wie auch für die gesteigerte Wahrnehmung der spielenden Akteure und der damit verbundenen Rollenbilder am Instrument E-Bass.

In folgendem Zitat fasst Professor Green Lucy zusammen, wie wichtig die 1970er Jahre für die Entwicklung des E-Basses in der populären Musik waren:

„nowadays [...] it's [the bassguitar] become very much a lead instrument in the same way as the guitar and the saxophone and the keyboards; and there are exponents playing the thing nowadays who would have been considered to be almost heretical in the late '60s and early '70s where you're not supposed to do that on the bass guitar - you just play the root note.“⁷⁸

Der E-Bass führte bis zu den Anfängen der 1970er Jahre ein »stiefmütterliches« Dasein, was sich in der Folgezeit allerdings wandelte:

„Spieltechnisch gesehen war die Bassgitarre ein Spätentwickler. Erst Mitte der 70er tauchten vor allem in britischen Gruppen Musiker auf, die sich spielerisch mit den weitaus bekannteren Gitarristen vergleichen lassen.“⁷⁹

Bedenkt man, dass das Instrument E-Bass in den 1970er Jahren gerade einmal 20 bis maximal 29 Jahre alt war, scheint es allerdings fraglich, ob man den E-Bass wirklich als „Spätentwickler“ bezeichnen kann.

⁷⁸ Green Lucy, 2003, S. 33

⁷⁹ Lasch Stefan, 1987, S. 87

Rock

Da die Klanggestalt der Rockmusik aufgrund ihres eklektizistischen Aufbaues nur schwer beschreibbar ist, ist auch eine allgemeingültige, systematische Beschreibung der Rolle des E-Basses innerhalb dieser Stilistik nahezu unmöglich. Wicke schreibt über den eklektizistischen Aufbau der Rockmusik:

*„Aus nahezu allen musikalischen Gattungen und Genres sind Elemente, mehr oder weniger identifizierbar, in die Rockmusik eingeflossen. Buchstäblich an jedem Zeitpunkt ihrer Entwicklung ist sie durch andere musikalische Parameter gekennzeichnet.“*⁸⁰

Aufgrund dessen kann keine klar abgegrenzte systematische Beschreibung des E-Basses, wie sie zum Beispiel in der Funkmusik – in gewissen Grenzen – möglich ist, geschehen. Jedoch sollen in diesem Kapitel trotzdem unterschiedliche Vertreter der Rockmusik aus den 1970er Jahren miteinander verglichen werden, um einen Überblick über einige der Rollen und Funktionen des E-Bass beziehungsweise des Bassisten in dieser Musikform zu gewinnen. Was nahezu allen Kategorien der Rockmusik gemein ist, dass die E-Gitarre das essentielle Symbol der Rockmusik darstellt und schon deshalb in den meisten Produktionen einen essentiellen Bestandteil bildet, der klanglich sehr im Vordergrund steht. Eine Erklärung für diese Omnipräsenz der E-Gitarre könnte der relativ leichten Erlernbarkeit des Instrumentes und der durch elektronische Effektgeräte möglichen Gestaltung verschiedenster »Sounds« geschuldet sein.⁸¹

Da die Gitarre in weiten Teilen der Rockmusik im Mix stark im Vordergrund und aufgrund dessen im auralen Mittelpunkt steht, spielt der E-Bass in den meisten im Rock vertretenen Stilen eine zumeist auf das reine Begleiten ausgelegte Rolle. Hierzu soll exemplarisch das Beispiel der Musik von Jimi Hendrix herangezogen werden. Der E-Bass-Dozent Paul Westwood schreibt:

*„Jimmy Hendrix spielte verschiedenste Stilistiken von ungewöhnlich bis unerhört und in Kombination mit Mitch Mitchell's Rockstil auf dem Schlagzeug war es nötig, dass Neil Redding relativ einfache, solide Riffs und gerade Achtel auf dem Bass spielte.“*⁸²

Durch die klanglich exponierte Stellung der E-Gitarre war es für den E-Bassisten notwendig, ein breites Fundament in den tiefen Frequenzen zu liefern, um den musikalischen Bedürfnissen des Genres zu entsprechen. In diesem Zusammenhang soll hier auch auf die Rolling Stones und deren ehemaligen Bassisten Bill Wyman eingegangen werden. Über diesen schreibt der Musikjournalist Heinz Bamberg:

⁸⁰ Wicke, 1987, S. 127

⁸¹ Vgl. Wicke, 1987, S. 137-139

⁸² Westwood, 1997, S. 99

„Bill Wyman hat zusammen mit Charlie Watts ein sicheres und festes Rhythmusgerüst geliefert. Das ist für das Funktionieren der Band ganz entscheidend gewesen. Einen Bassisten, der sich selbst musikalische kreativ entfalten möchte, hätten die Stones nie gebrauchen können. Bill Wyman ist ein solider Bassist, der seine Funktion innerhalb der Band erfüllt hat.“⁸³

Für die Musik der Rolling Stones war es offenbar nicht nötig einen Bassisten mit einem kreativem und einem hinsichtlich seiner Kreativität elaboriertem Spielstil zu beschäftigen. Dies mag an den simpel strukturierten Kompositionsgrundlagen der Band liegen, womöglich aber auch an der Tatsache, dass gerade in der Rockmusik die E-Gitarre besonders im Vordergrund steht und dadurch den E-Bass in den Hintergrund drängt. Die Funktion des E-Bassisten bei der Musik der Rolling Stones, aber auch bei Hendrix ist eher auf das Begleiten als auf das Solieren ausgelegt, da letzteres in der Rockmusik traditionell von den E-Gitarren übernommen wird. Dies wiederum beschränkt natürlich die kreativen Möglichkeiten, da der E-Bassist nach diesem Verständnis eine von vornherein festgelegte Funktion erfüllen muss. Diese Funktion erstreckt sich zumeist auf das Spielen von relativ simpel strukturierten Achtellinien im bi- oder ternären Rhythmus. Dass sich aber auch im Rock E-Bassisten musikalisch kreativ entfalten konnten, beweist unter anderem Colin Hodgkinson. Unter Einbeziehung von angeschlagenen Akkorden entwickelte Hodgkinson Anfang der 1970er eine Spieltechnik, mit der er eine fehlende Rhythmus- und auch Leadgitarre ersetzen kann, was besonders eindrucksvoll bei der Formation „Back Door“ zur Geltung kam. Mittlerweile ist das von Hodgkinson eingeführte Akkordspiel weit verbreitet und wird genreübergreifend eingesetzt.⁸⁴

Auszug 32-20⁸⁵



Abbildung 9

Dieses Notenbeispiel vermittelt auf den ersten Blick den Eindruck, die Bassstimme eines Klavierauszuges zu sein. Hierbei handelt es sich jedoch um eine Abbildung der ersten 24 Takte von Hodgkinsons Interpretation des Bluesklassikers „32-20“ von Robert Johnson. Besonders hervorzuheben ist, dass Hodgkinson dieses Stück für den E-Bass umschrieb um seinen eigenen

⁸³ Bamberg Heinz, 1999, S. 275

⁸⁴ Vgl. Lasch Stefan, 1987, S. 88

⁸⁵ Bursch, Dietz, 2000, S. 16

Gesang dazu adäquat begleiten zu können. Es ist deutlich zu sehen, dass Hodgkinson eine Vielzahl von sogenannten "Double-Stops" und Akkorden verwendet. Als Doublestop wird das gleichzeitige Anspielen zweier verschiedener Töne bezeichnet, beispielsweise mit den tonalen Abständen einer Quinte, Quarte, Terz oder auch einer Sexte, wodurch Hodgkinsons Spielweise schon fast akkordisch anmutet. Durch diesen Einbau von *Duophonie* wird eine sinnvolle harmonische Begleitung zu dem Gesang gewährleistet und der E-Bass übernimmt sozusagen die Funktion einer begleitenden Gitarre. Klanglich besticht diese Passage durch einen sehr harten Anschlag der Saiten mit einem Plektrum. Neben Hodgkinson soll auch Chris Squire als Beispiel eines Rock-Bassisten angeführt werden, der einen kreativen und elaborierten Spielstil pflegte. Über ihn berichtet Musikjournalist Tom Mulhern:

„Traditionally, the function of the bass has been to lay down a steady beat, to be the anchor for the rest of the band, Squire is changing all that preferring „to be an integral part in the band, to be as equally important as the other instruments“⁸⁶

Squier war E-Bassist bei der britischen Band „Yes“ und ist besonders wegen seines charakteristischen höhenreichen Sounds auf dem E-Bass zu erwähnen, welcher wohl vor allem von der Verwendung eines stereophonen E-Basses der Marke Rickenbacker herrührt. Squiers Stil wird von dem E-Bassisten Chris Stowasser als besonders melodios beschrieben. Besonders auffällig ist auch Squiers relativ häufige Verwendung von Effekgeräten für den E-Bass. So verwendete Squire beispielsweise Flanger- oder Wha-Wha-Pedale, um seinen Sound zu beeinflussen.⁸⁷

Eine weitere wichtige technische Verfahrensweise zur Signalaufbereitung des E-Basses war das sogenannte »Bi-amping«, welches Squier als einer der ersten an seinem Instrument verwendete. Beim Bi-amping wird das Tonsignal des E-Basses mittels einer Frequenzweiche so geteilt, dass sowohl ein Tief- als auch ein Hochtonfrequenzsignal entstehen, welche dann separat an jeweils als für passend erachtete Verstärker weitergeleitet werden. Dadurch können die zwei Signale mit jeweils unterschiedlichen Effekten versehen werden und/oder separat hinsichtlich ihrer Lautstärke gemischt werden. Durch dieses Verfahren können besonders vordergründige Sounds mit großem Höhenanteil geschaffen werden, die den E-Bass in der Endmischung besonders deutlich hörbar machen:

„Das Bi-amping kam in den 1970er-Jahren auf, als Bassisten wie etwa Chris Squire von Yes eine eher solistische Stellung innerhalb der Band einnahmen und daher den Anteil der Höhen im Frequenzband der Bassgitarre herausheben wollten. Squire war dann auch einer der ersten Bassisten, die diese Technik [...] verwendeten.“⁸⁸

⁸⁶ Mulhern Tom, 1993, S. 136

⁸⁷ Vgl. Stowasser Christoph, 1992, S. 46

⁸⁸ <http://www.roxikon.de/equipment/bi-amping/> letzter Zugriff 20.07.2013

Squire schaffte es durch die Verwendung von eben jenen beschriebenen technischen Verfahren und Effektgeräten, einen Sound zu erschaffen, der den E-Bass in den Aufnahmen der Gruppe „Yes“ stark in den Vordergrund rücken und sein Instrument damit eine besonders wichtige Rolle spielen lässt.

Fasst man die obigen Erkenntnisse zusammen, so scheinen die 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts in Bezug auf die Rockmusik einen besonders wichtigen Einfluss auf die Klanggestalt des E-Basses und die Etablierung von melodiosen und variantenreichen Linien auf dem E-Bass gehabt zu haben. Jedoch muss auch erwähnt werden, dass die E-Gitarre beim Gros der Bands dennoch viel präsenter blieb und bleibt, sei es auf das reine Hörerlebnis oder auch die visuelle Inszenierung wie z.B. auf LP-Covern oder Postern bezogen.

Fusion

Die Fusion-Music kam Anfang der 1970er Jahre in den USA auf und ist als Weiterentwicklung im Jazz zu betrachten. Fusion existierte parallel zum *Jazz Rock* und versuchte eine Klangsynthese aus Jazz und Rock zu erschaffen. Seit Anfang der 1980er bezeichnet der Begriff Fusion kommerziellen Jazzrock und zielte auf eine Käuferschicht, nach deren Auffassung der Jazz zu elitär und der Rock als zu simpel gestrickt erschien.⁸⁹ Zwar gab es schon in den 1960er Jahren die ersten Versuche, Jazz und Rock miteinander zu verbinden, zum Beispiel bei dem „*Gary Burton Quartet*“. Der Durchbruch wurde jedoch erst durch das Album „*Bitches Brew*“ von Miles Davis erreicht. Musikalische Merkmale sind unter anderem die Verwendung von elektrifiziertem Instrumentarium in Anlehnung an die Rockgruppen und die Verwendung von Soundeffekten zur Klanggestaltung in der Musik.

Weitere wichtige Gruppen in der Fusionmusic waren das „*Mahavishnu Orchestra*“, die Formation „*Weather Report*“, Chick Corea's Gruppe „*Return to Forever*“ und die Band „*Headhunters*“ . Hierbei ist zu erwähnen, dass die zuletzt genannten Musikgruppen allesamt von Musikern der „*Miles Davis Group*“ gegründet wurden. Dies stellt somit nochmals die große Bedeutung von Miles Davis als Wegbereiter der Fusionmusic heraus.⁹⁰ Ziel der Fusionmusik war es, „*die Emotionalität und Power des Rock mit den spielerischen Raffinessen und der Klangvielfalt des Jazz zu verbinden*“,⁹¹ um eine Synthese aus den beiden Musikstilen Jazz und Rock zu erschaffen. Bemerkenswert ist, dass der E-Bass es erst in der Fusionmusik schaffte, Einzug in die bis dato fast ausschließlich vom Kontrabass begleitete Musik des Jazz und dessen Derivate zu halten. Für einige Stücke des Albums „*Bitches Brew*“ forderte Miles Davis den Bassisten Dave Holland auf, vom Kontrabass zum E-Bass zu wechseln, da dieser sich besser eignete um in hohen Lautstärken zu spielen und sich somit besser gegen elektrisch verstärkte Tasteninstrumente, sowie die immer größer werdende Anzahl von verwendeten Perkussionsinstrumenten durchsetzen konnte.⁹² Stanley Clarke äußerte sich bezüglich der höheren Lautstärken gegenüber dem Kontrabass wie folgt:

„.... playing the Fender bass with a guitar player playing a certain type of music just sounds better with the electric bass. There's more presence in it for that thing; it usually has to do with volume.“⁹³

Clarke bestätigt mit seiner Aussage die Verwendung des E-Basses aufgrund der höheren Lautstärkeverhältnisse im Fusion. Zusätzlich stellt Clarke heraus, dass der E-Bass im Gegensatz

⁸⁹ König Burghard (Hrsg.), 1987, S. 10

⁹⁰ Wicke/Ziegenrucker, Artikel: Fusion Music, 2005

⁹¹ König Burghard (Hrsg.), 1987, S. 10

⁹² Vgl. König Burghard (Hrsg.), 1987 S. 15

⁹³ Roland Bagganaes, 2008, S. 21

zum Kontrabass eine höhere aurikulare Anwesenheit in der Musik hat und sich deswegen für bestimmte Stile besser eignet.

In Bezug auf die Rolle des Basses in der Musik sprechen Wicke/Ziegenrucker von „*deutlichen Markierungen tonaler Schwerpunkte in den melodisch prägnanten ostinaten Bassfiguren*“⁹⁴ als musikalischer Grundlage für die Musik des Albums „*Bitches Brew*“.

Jedoch scheint sich dieses Spielprinzip in den späteren Entwicklungen der Fusionmusik gewandelt zu haben. So kam es mitunter zur Weiterentwicklung von den vom E-Bass abgedeckten musikalischen Arbeitsfeldern. Von nun an gehörten auch ausgeprägtes Melodie- als auch Solospiel zu den Aufgaben des E-Bassisten. So berichtet Rob Burns über die Rolle des E-Basses in der Fusionmusik:

*„Now with fusion [...] the bass is much more liberated these days because, I suppose, of the pioneering work of people like Jaco Pastorius and Stanley Clarke – where the bass can become much more melodic, in terms of say using the fretless you can play melodies and solo – it isn't confinend solely to locking in with the rhythm and underpinning root notes and chords, and because of that, has become much more of a, shall we say a front line instrument.“*⁹⁵

Als prominentestes Beispiel zu diesem Zitat sei Jaco Pastorius erwähnt, dieser sorgte neben seinem instrumentalen Können auch durch sein extrovertiertes Auftreten auf der Bühne für Aufsehen und setzte den E-Bass als *frontline instrument* ein. Pastorius ging gerne mit nacktem Oberkörper und Stirnband, also ganz in Manier der Rockstars, auf die Bühne und präsentierte nicht nur in ihm zugewiesenen Solopassagen bei „*Weather Report*“, mit gestisch extrovertiertem Habitus sein exaltes Spiel. Zuweilen spielte er Harmonien auf einem Digitaldelay ein und ließ diese dann wiederum in Endlosschleife abspielen, um über diese live erzeugten Loops zu solieren.⁹⁶ Bei dieser Spielart stand dann der E-Bass gleich zweifach im Vordergrund, einmal in solistischer und zusätzlich in begleitender Funktion. Ein weiterer Beleg für die exponierte Stellung des E-Basses im Fusion liegt auch in Titeln „*Teen Town*“ von Weather Report oder bei „*School Days*“ von Stanley Clarke vor, bei beiden Titeln steht ein vielfältiges Solospiel des E-Basses im Vordergrund. Zeugnis über ein vom E-Bass getragenes Melodiespiel liefern hingegen Titel wie „*Three Views of a Secret*“, ebenfalls von „*Weather Report*“ oder „*Romantic Warrior*“ von „*Return to Forever*“.

Zwar ist der E-Bass im Fusion nicht von der begleitenden Funktion enthoben, jedoch scheint der Bassist bei diesem Musikstil eher im Vordergrund zu stehen. Wahrscheinlich rührt dies von dem Bestreben der Fusionmusik, neuartige Klänge, also auch die eines improvisierende E-Basses, zu explorieren sowie aus der improvisatorischen Tradition des Jazzes, bei der auch regelmäßig dem

⁹⁴ Wicke/Ziegenrucker: Artikel: Fusion Music 2005

⁹⁵ Green Lucy, 2003 S.33

⁹⁶ Vgl. Towey Dan, 2002, S. 8

Kontrabassisten ein Solochorus zugesprochen wurde. Dass dem E-Bassisten im Fusion eine besondere Stellung zugeteilt wurde, soll durch folgendes Zitat bestätigt werden:

*„In the jazz fusion era of the 1970s, a new breed of jazz superstar was born: the electric bassist. Although electric bass wasn't unheard in jazz before jazz-rock fusion, it quickly became an important component in fusion bands, and the bassists themselves became more prominent in the spotlight as soloists.“*⁹⁷

Der amerikanische E- und Kontrabassist Nick Morrison verweist auf die prominente und wichtige Stellung des E-Bassisten in den 70ern. Er beschreibt in dieser Dekade eine Situation, in der der E-Bassist sich nicht nur musikalisch behaupten, sondern auch einen Status als »Jazz-Superstar« erreichen konnte. Wahrscheinlich bezieht sich Morrison damit auf Jaco Pastorius. Diesem wird von Gunter Baumann die Aura eines *Helden des Rock'n'Roll*⁹⁸ zugeschrieben und darüber hinaus auch mit Rockstars verglichen. Hintergrund für diesen Vergleich könnte der große Erfolg der Gruppe Weather Report im Jahr 1977 sein. In diesem Jahr konnte diese Band allein in den USA mehr als 500.000 Tonträger verkaufen und dadurch mit einer Goldenen Schallplatte ausgezeichnet werden.⁹⁹ Zusammengefasst muss dem E-Bassisten eine besondere Stellung im Fusion zugeschrieben werden. Bei diesem Musikstil scheint es so zu sein, dass der E-Bass besonders im Vordergrund steht.

97 Nick Morrison: Popping and bopping the electric Bass

<http://www.npr.org/blogs/ablogsupreme/2011/09/06/140222288/popping-and-bopping-the-electric-bass-in-jazz> letzter Zugriff 03.01.2013

98 Baumann Gunter, 2002, S. 129

99 Baumann Gunter, 2002, S. 156

Funk

Die Funkmusik kam Ende der 1960er Jahre auf und ist stilistisch im Bereich der populären Musik afroamerikanischen Ursprungs einzuordnen. Der Ausdruck „*Funk*“ leitete sich von dem afroamerikanischen Adjektiv „*funky*“ ab, das laut Wicke/Ziegenrucker ursprünglich eine bestimmte emotionale Stimmung unter schwarzen Amerikanern bezeichnet und mittlerweile die gleichen Konnotationen wie der Begriff „*Soul*“ erhalten hat. Wichtig ist hierbei, dass dieser Begriff in die Musik übernommen wurde, um die Eigenschaften der Spielweise von schwarzen Musikern und deren spezifisches Lebensgefühl zu umschreiben. So wurde das Adjektiv „*funky*“ schon seit den 50er Jahren verwendet, beispielsweise in dem Begriff „*Funky Jazz*“, das als Synonym für „*HardBop*“ verwendet wurde. Erst später wurde dieser Ausdruck verwendet, um einzelne Musikstücke mit gewissen Charakteristika genauer zu bestimmen.¹⁰⁰ Zu diesen Charakteristika zählen ein federnder Beat in Kombination mit einer dominanten und dennoch *„beweglichen Bassführung in einem kurzen Wechselspiel von kurzen abgehackten Phrasen und Melodiefloskeln.“*¹⁰¹ Laut Wicke/Ziegenrucker fand sich das Adjektiv „*funky*“ erstmals 1967 in Titelüberschriften: Zunächst bei „*Dyke and the Blazes*“ in Zusammenhang mit *Funky Broadway*, noch im selben Jahr gefolgt von „*Funky Donkey*“ mit Prettie Purdie. 1970 fand es Erwähnung in dem Stück „*Funky Chicken*“ mit Wilfried Henderson, 1971 bei „*Funky Music Sho Nuff Turns Me On*“ und im Jahr 1973 bei „*Funky Worm*“ von den Ohio Players. Letztgenannter Titel sorgte mit seinem Erfolg dann schließlich zu einer allgemeinen Verbreitung des Ausdrucks „*Funk*“ für den Musikstil von Gruppen wie zum Beispiel „*Parliament*“, „*Tavares*“, „*Trammps*“, „*Kool and the Gang*“, „*Commodores*“ und besonders der „*Gruppe Earth, Wind and Fire*“. Besonders charakteristische musikalische Merkmale sind nach Auffassung von Wicke/Ziegenrucker eine flexible, springende Basslinie, der federnde Beat und das rhythmische Ineinanderschachteln von kurzen, melodischen Phrasen.¹⁰² Henry Wesley, Arrangeur für George Clinton, James Brown und Bootsy's Rubber Band beschreibt den Aufbau von Funkmusik und damit verbundenen Funktion des E-Basses wie folgt:

*„If you have a syncopated bass line, a strong, strong heavy back beat from the drummer, a counter line from the guitar, or the keyboard, and someone soulsinging on top of that, in a gospel style, then you have funk. So that if you put all this ingredients together, and vary it in different ways, you can construct The Funk.“*¹⁰³

¹⁰⁰ Wicke/Ziegenrucker, Artikel: Funk, 2005

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Rickey Vincent, 1995, S. 13

Interessant ist hierbei, dass Henry Wesley schon am Anfang seiner Aufzählung von wichtigen Elementen im Funk die Basslinie, die in den allermeisten Fällen von einem E-Bass gespielt wird, aufzählt und dass sowohl Wesley (*syncopated*) als auch Wicke/Ziegenrucker (*flexibel und springend*) eine ausdrucksstarke und bewegte Basslinie als charakteristisches Merkmal für diesen Musikstil angeben. So ist es auch nicht verwunderlich, dass sich gerade in der Funkmusik die von Larry Graham entwickelte perkussive Slap&Popp-Technik auf dem noch relativ jungen Instrument durchsetzen und langfristig – auch in anderen Stilistiken der populären Musik – etablieren konnte.

Gerade diese Technik besticht durch eine ausgesprochen rhythmische Präsenz. Durch die spieltechnisch bedingte Handbewegung der Anschlagshand und die damit verbundene Wechselbeziehung zwischen den Slaps und den Pops werden die Basslinien beinahe automatisch synkopiert und erhalten dadurch einen rhythmisch komplexen Charakter. Über die Funktion der verschiedenen Instrumente und im Besonderen des E-Basses im Funk schreibt Vincent Rickey:

„A soul singer in a funk band was one of many players, not the focus as in much of soul is rhythm and blues. Equality was the basis of the funk band, both in music and in attitude. This opened the doors for far-reaching improvisations and broad landscapes for the many new ideas of the times. The bassguitar was key, and with the popularity of Larry Graham and Bootsy Collins, the bassist was free to pursue any number of influences and was expected to provide rhythmic direction, either from percussive thumps or entire melodic phrases [...]“¹⁰⁴

Hiermit geht Rickey auf die Gleichstellung der verschiedenen Instrumente innerhalb einer Funkband ein und lässt dem E-Bass eine Schlüsselrolle für die Funkmusik zukommen. Rickey stellt dar, dass der E-Bass neben der perkussiven Funktion auch melodische Möglichkeiten zur Begleitung hat und der E-Bassist gerade im Funk viele Freiheiten in seinem Spiel ausschöpfen kann. Des weiteren erwähnt Rickey die E-Bassisten Larry Graham und Bootsy Collins, die beide als besonders einflussreich gelten. Graham wahrscheinlich aufgrund der *Slap&Popp-Technik* und Bootsy Collins durch sein rhythmisch versiertes Spiel:

„While out on the West Coast Larry Graham's thumping had elevated the bass thumb into the focal point of The Funk, it was Bootsy who engineered and asserted the orgiastic primacy of the rhythmically placed bassnote“¹⁰⁵

Letztgenannter wurde durch seine Zusammenarbeit mit James Brown bekannt und gilt vor allem aufgrund seines variantenreichen Stils als besonders einflussreich auf die Funkmusik ab den 1970er Jahren. In diesem Zusammenhang darf das medienwirksame Auftreten von Collins nicht unerwähnt bleiben. So erregte neben seiner Zusammenarbeit mit James Brown und George Clinton auch sein

¹⁰⁴ Rickey Vincent, 1995, S. 16

¹⁰⁵ Rickey Vincent, 1995, S. 82

extravagantes Äußeres mit sternförmiger Sonnenbrille und E-Bass für Aufsehen. In Zusammenhang mit der 1970 erschienenen Aufnahme „*Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine*“ von James Brown beschreibt Allen Slutsky die Spielweise von Collins:

*„Once the bassist settled in on his part, variations were subtle and infrequent. When “Bootsy“ Collins took over the bass role in James Brown's Band that blueprint went out of the window. There was no way to limit the torrential flow of outrageous bass lines erupting in his head. [...] Bootsy was not just a reckless out-of-control riff dispenser. His work in “Sex Machine“ shows great maturity, craftsmanship and restraint in his choice of notes.“*¹⁰⁶

Offenbar war Bootsy Collins einer der ersten E-Bassisten, der seine Linien stark abwechslungsreich gestaltete und somit einen variantenreichen Stil pflegte, von dem sich viele spätere E-Bassisten beeinflussen ließen. Gerade die Basslinie des Stückes „*Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine*“ beweist eindrucksvoll das variantenreiche Spiel von Collins. Das Herausragende an dieser Basslinie ist neben den melodischen Floskeln auch die rhythmische Versiertheit, mit der Collins sie spielte. Letztere beruht auf einer starken Akzentuierung der ersten Zählzeit und einer großflächigen Verwendung von 16tel Offbeats, die einen treibenden, sprunghaften Charakter, erzeugen. Wie wichtig darüber hinaus die Stellung des E-Basses im Funk ist, stellt folgendes Zitat von Steve Pond heraus:

*„In funk music the “funky foundation“ , that is, the locus of the dance groove, centers on the bass, depending in large measures on the bassists leadership role.“*¹⁰⁷

Pond stellt dar, dass die Funkmusik zu wesentlichen Teilen auf der führenden Stellung des E-Bassisten beruht. Gerade in der Funkmusik bildet der E-Bass also das musikalische Fundament und gehört somit zu den essentiellen und stilbildenden Instrumenten dieser Musikart. Ein weiteres wichtiges Merkmal, das die besondere Stellung des E-Basses in dieser Musikform herausstellt, ist die relativ häufige Verwendung von Effekten.

So hat zum Beispiel Bootsy Collins auf einigen Aufnahmen bei Funkadelic den Envelope Filter „*Mutron III*“ eingesetzt, um dem E-Bass ein noch spektakuläreres sonisches Erscheinungsbild zu verleihen. Neben dem Einsatz von Envelope Filtern kam es auch zur Verwendung von Fuzz-Effekten. Zwar wurde der Fuzz Effekt schon in den 60ern von den Beatles bei dem Stück „*Think for Yourself*“ eingesetzt, jedoch stellte dies noch eine Ausnahme dar. So kam es erst in der Funkmusik zu einer relativ häufigen Verwendung von Effekten, die den Klang des Basses stark veränderten.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Silverman/Slutsky, 1996, S. 82

¹⁰⁷ Pond Steven, 2005, S. 66

¹⁰⁸ Vgl. Hunter Dave, 2004, S. 79-81 sowie Tom Hughes:

http://www.premierguitar.com/Magazine/Issue/2009/Sep/Effects_Pedals_for_Bass.aspx letzter Zugriff: 31.02.2013

Fazit

Vor allem auf Seite der technischen Entwicklung waren die 1970er Jahre besonders bedeutungsvoll für die Rolle des Instrumentes und die Stellung des E-Bassisten in der populären Musik. Zum einen hat sich der E-Bass aus instrumentenbautechnischer Sicht gewandelt und zum anderen konnte der Klang des E-Basses durch bessere Stereoanlagen und den damit veränderten Masterverfahren in der Musikproduktion für den Zuhörer besser wiedergegeben werden. Diese technischen Weiterentwicklungen hatten nicht nur Konsequenzen für das Erscheinungsbild des E-Basses und für die bessere Wahrnehmbarkeit des Instrumentes für den Zuhörer, sondern auch auf die Rolle des E-Bassisten in der Musik. In Bezug auf den instrumentenbautechnischen Aspekt wurde der Tonumfang des E-Basses nach oben sowie unten erweitert.

Neben der Tonhöhenenerweiterung gab es Bestrebungen, ein neuartiges Klangbild des E-Basses zu etablieren. So fand in den 1970ern der bundlose E-Bass Einzug in die populäre Musik. Ein weiterer wichtiger Bestandteil der technischen Entwicklung des E-Basses und in der Veränderung des Klangbildes war die Erfindung der Aktivelektronik. Bei der Aktivelektronik handelte es sich um einen zumeist batteriebetriebenen Vorverstärker, der direkt in das Instrument eingebaut wurde. Dieser Vorverstärker bot die Möglichkeit, gewisse Frequenzen anzuheben oder auch abzusenken, um einen besonders hellen und höhenreichen Sound des E-Basses zu erreichen. Durch diese technische Innovation eignete sich nun auch das Instrument E-Bass zum vordergründig auftretenden Solieren, sodass sich in dieser Dekade auch die ersten E-Bass-Virtuosolen mit einem gewissen Bekanntheitsgrad herausbilden konnten.

Besonders nennenswert sind in diesem Zusammenhang Jaco Pastorius sowie Stanley Clarke. Pastorius verdient aufgrund seines Mitwirkens bei der Fusionband „Weather Report“, aber auch durch die Veröffentlichung seines selbstbetitelten Soloalbums im Jahr 1976 und durch die Verwendung des bundlosen E-Basses besondere Erwähnung. Pastorius demonstrierte in höchster technischer Versiertheit und durch die damals unübliche Verwendung von Flagoletttönen, welches Klangpotential im E-Bass steckt und machte sich gerade dadurch um die Etablierung des bundlosen E-Basses in der Jazz-, aber auch populären Musik verdient. Neben Pastorius soll hier aufgrund seiner Zusammenarbeit mit Chick Corea bei der Band „Return to Forever“ auch Stanley Clarke erwähnt werden. Clarke erzielte als einer der ersten durch die Verwendung der Aktivelektronik einen sehr höhenreichen Sound und konnte sich deshalb als Vorreiter des hochvirtuosolen und solierenden E-Bassisten etablieren. Sowohl Clarke als auch Pastorius erweiterten mit ihrem Spiel die Grenzen des für möglich gehaltenen Klangpotentials des E-Basses und beeinflussten dadurch nachfolgende Generationen von E-Bassisten. Durch ihre solistische Tätigkeit konnten diese beiden

Virtuosen eine neue Rolle auf dem E-Basses definieren und auch etablieren. In ihrer Bedeutung für die Geschichte des E-Basses sind diese beiden Musiker nicht zu unterschätzen. Dass die 1970er Jahre nicht nur aufgrund der technischen Entwicklung einflussreich waren, zeigt auch die schnelle Verbreitung der Slap&Popp-Technik. Die von von Larry Graham entwickelte Technik wurde in großem Stile in der Funkmusik eingesetzt und gehört dort schon fast zu den essentiellen Bestandteilen. Obwohl diese neue Technik schon Ende der 1960er Jahre Verwendung fand, konnte sie sich erst in den 1970er Jahren durch die ansteigende Popularität der Funkmusik flächendeckend verbreiten.

Bedenkt man, dass der E-Bass eigentlich entwickelt wurde, um eine praktische Alternative zum Kontrabass anzubieten, ist es doch erstaunlich, wie weit sich der E-Bass bis in die 1970er Jahre entwickeln konnte. Diese relativ rasante Entwicklung ging sogar so weit, dass der E-Bass es nicht nur schaffte, den Kontrabass in der populären Musik fast gänzlich zu ersetzen, sondern sich auch als eigenständiges Musikinstrument mit spezifischen Spieltechniken und Klangcharakteristika zu etablieren. Betrachtet man die 1950er Jahre, so konnte sich das Instrument anfangs nur schleppend verbreiten, was sich erst ab Mitte der 1950er durch die großflächige Verbreitung des Instrumentes im Rock'n'Roll und im R&B änderte. Hierbei war die Rolle des E-Bassisten allerdings immer noch auf das reine Begleitspiel, zumeist in standardisierten Patterns, ausgelegt. Dies änderte sich erst in den 60er Jahren durch britische Bands wie „The Beatles“ oder auch „The Who“. Bei diesen Bands wurde der E-Bass viel variantenreicher eingesetzt und übernahm auch schon hin und wieder solistische Funktionen, wie zum Beispiel der Titel „*My Generation*“ von „The Who“ demonstriert. In diesem Kontext muss auch der britische Bassist Jack Bruce erwähnt werden, der sich schon in jungen Jahren einen Namen als besonders einflussreicher E-Bassist im Rock, aber auch Blues und Jazz machen konnte und heute noch als Idol vieler E-Bassisten gilt.

In den 1970ern konnte sich der E-Bass durch das Aufkommen der Fusionmusik und auch des Progressive Rocks als vollwertiges Melodie- und Soloinstrument etablieren. Interessanterweise kamen in diesem Jahrzehnt durch das künstlerische Schaffen von Pastorius die ersten Instrumentalstücke auf, die sich ausschließlich auf den E-Bass beschränkten. So erreichte der E-Bass in den 1970ern eine bis dato unerreichte Klimax in seiner musikalischen Funktion und Valenz. Begründet wird diese Entwicklung durch ein Konvolut aus spiel- und audiotecnischen Weiterentwicklungen am Instrument selbst, der Wiedergabemedien, der Einbindung neuer Spieltechniken und dem dadurch ermöglichten Aufkommen der ersten Virtuosen mit großer Breitenwirkung. Dies führte zu einer Popularisierung des Musikinstrumentes und konnte dadurch die Rolle des E-Bassisten in ein – vergleichsweise zu seinen Anfängen – äußerst positives Licht rücken.

Literaturverzeichnis

- Bacon, Moorhouse: The Bass Book, New York (Backbeat Books) 2008
- Bacon Tony: Gitarren-alle Modelle und Hersteller,Raststatt (VPM) 1991
- Bagganaes Roland: Jazz Greats Speak, Interviews with Master Musicians, Lanham (Scarecrowpress) 2008
- Bamberg Heinz: Rolling Stones, Musik – Mythos – Macht. Mainz (Schott) 1999
- Bursch, Dietz:Bass Master Colin Hodgkinson Berlin (KDM Verlag) 2000
- Carter Gruhn : Electric Guitar and Basses, San Francisco (Gpi Books) 1994
- De la Motte-Haber und Günther Rötter (Hrsg.): Musikpsychologie Laaber (Laaber-Verlag) 2005.
- Dr. Licks: Standing in the Shadows of Motown – The Life and Music of the Legendary Bassist James Jamerson. Milwaukee (Hal Leonard) 1989
- Fellezs Kevin: Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion, Durham/London (Duke University Press) 2011
- George Nelson: The Death of Rhythm and Blues, Wien (Hannibal-Verlag) 1990
- Green Lucy: How popular musicians learn, a way ahead for music education, Ashgate (Aldershot) 2003
- Gruhn, Carter : Electric Guitar and Basses, San Francisco.(Gpi Books) 1994
- Gunther Baumann: Zawinul – Ein Leben aus Jazz, Salzburg (Residenz Verlag) 2002
- Guralnick Peter: The Last Train To Memphis: The Rise of Elvis Presley (Back Bay Books) 1995
- Hunter Dave: Guitar Effects Pedals, San Francisco (BackBeat) 2004
- König Burghard (Hrsg.):Tendenzen einer modernen - Musik Jazzrock. Reinbek bei Hamburg. (Rowohlt) 1987
- Kringel Chris: Fretless Bass. Milwaukee (Hal Leonard) 2007
- Lasch Stefan: Instrumenatrium des Rock Berlin (Lied der Zeit) 1987
- Marsh David: Before i get old, the story of the Who, London (Plexus) 1983
- Mulhern Tom:Bass Heroes, Styles,Stories and Secrets of 30 Great Bass Players San Francisco (Back Beat Books) 1993
- Pond Steven: Head Hunters The Making of Jazz's First Platinum Album, Michigan (The University of Michigan Press) 2005
- Rickey Vincent, Funk , The music, the people, and the rhythm of the one, New York (Martin´s Press) 1995
- Roberts Jim: How the Fender Bass changed the world, San Francisco (Backbeat Books) 2001.
- Silverman/Slutsky: Funkmasters, Florida (,Warner Bros. Publications) 1996

- Stowasser Christoph: Masters of Bass Guitar Konzepte und Techniken aus 40 Jahren Bassgitarre, Brühl (AMA) 1992
- Towey Dan: Jaco Pastorius, A Step-by-Step Breakdown of the Styles and Techniques of the world's greatest electric Bassist .Milwaukee (Hal Leonard)2002.
- Westwood Paul: Bass Bible, Das ultimative Know-How für Bassisten, Brühl (AMA Verlag) 1997
- Wicke: Anatomie des Rock Leipzig. (Deutscher Verlag für Musik) 1987
- Wicke/Ziegenrucker: Handbuch der populären Musik, Mainz (Schott) 2005

Internetquellen

-Alstrand Dennis: The evolution of rock bass playing McCartney Style,

<http://abbeyrd.best.vwh.net/paulbass.htm>

letzter Zugriff 19.07.2013

-Artikel: Bi-amping:

<http://www.roxikon.de/equipment/bi-amping/>

letzter Zugriff: 02.06.2013

http://www.johntwistle.org/NEW_HOME/bio.html

letzter Zugriff 17.12.2012

Beulé Eric: Transkription Lovely Rita

<http://www.playbasslines.com/2013/02/the-beatles-lovely-rita-bass.html>

letzter Zugriff 20.06.2013

-Hughes Tom: Effects Pedals for Bass

http://www.premierguitar.com/Magazine/Issue/2009/Sep/Effects_Pedals_for_Bass.aspx

letzter Zugriff: 31.07.2013

-Kohmann Peter Stuart: Surf Bass,

<http://www.vintageguitar.com/1808/surf-bass/>

letzter Zugriff: 02.06.2013

-Pickford Luckas Transkription Silly Putty

<http://www.lucaspickford.net/>

letzter Zugriff 22.06.2013

-Veasley Gerald: Basicfunk, Gerald Veasley's personal history of jazz-funk-bass,

<http://jazztimes.com/articles/18707-basicfunk-gerald-veasley-s-personal-history-of-jazz-funk-bass>

letzter Zugriff 23.01.2013

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Stomp! Slap Bass Solo (2:45)	14
Abbildung 2 White Room (4:00)	17
Abbildung 3 Portrait of Tracy (1:18)	20
Abbildung 4 Come on Come Over (0:56)	21
Abbildung 5 Silly Putty	24
Abbildung 6 „School Days“ Riff	24
Abbildung 7 Refrain 1 Lovely Rita	30
Abbildung 8 My Generation Bassolo (0:54)	33
Abbildung 9 Auszug 32-20	40

Anhang

Notenbeispiele zum Kapitel R&B und Soul¹⁰⁹

Ain't No Mountain High Enough (Gegenüberstellung von Chorus 1/2)

Chorus 1

5

Chorus 2

9

13

Heat Wave (Verse 1)

5

9

109 Sämtliche Transkriptionen zu Jamerson Basslinien stammen aus:

Dr.Licks: Standing in the Shadows of Motown – The Life and Music of the Legendary Bassist James Jamerson. Milwaukee (Hal Leonard) 1989

Mickeys Monkey (Vamp)

Vamp

Musical notation for the 'Vamp' section of 'Mickeys Monkey'. It consists of a single staff in bass clef, 4/4 time signature, with a key signature of one flat (Bb). The melody is a simple, repetitive four-measure phrase: G2 (quarter), A2 (quarter), Bb2 (quarter), A2-G2 (quarter), followed by a repeat sign.

Reach Out I'll Be There (Intro)

Musical notation for the 'Intro' of 'Reach Out I'll Be There'. It consists of two staves in bass clef, 4/4 time signature, with a key signature of three flats (Bbb). The first staff contains the first four measures, and the second staff contains measures 5 through 8. The melody is a complex, rhythmic line with many eighth and sixteenth notes.

(I Know) I'm Loosing You (Verse 1)

Verse

Musical notation for the 'Verse 1' of '(I Know) I'm Loosing You'. It consists of two staves in bass clef, 4/4 time signature, with a key signature of one flat (Bb). The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. The melody is a steady eighth-note line.

I'm Wondering (Verse 1)

Musical notation for the 'Verse 1' of 'I'm Wondering'. It consists of three staves in bass clef, 4/4 time signature, with a key signature of one flat (Bb). The first staff contains measures 1 through 4, the second staff contains measures 5 through 8, and the third staff contains measures 9 through 12. The melody is a steady eighth-note line.

Home Cookin' (Chorus 2)

Musical notation for the 'Chorus 2' of 'Home Cookin''. It consists of a single staff in bass clef, 4/4 time signature, with a key signature of one flat (Bb). The melody is a steady eighth-note line with some rests and a final measure with a double bar line and repeat sign.

